

Департамент образования города Москвы
Государственное автономное образовательное учреждение
Высшего образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»
Институт культуры и искусств

Кафедра вокала и хорового дирижирования

Образование и наука в современных условиях

Сборник материалов
международной научно-практической конференции

Москва – Чебоксары 2016

УДК 78
ББК 85.31р
О-23

Научный редактор

доктор педагогических наук, профессор кафедры вокала
и хорового дирижирования
О.В. Грибкова

Научный консультант

доктор педагогических наук, профессор кафедры вокала
и хорового дирижирования
Л.И. Уколова

О-23 Образование и наука в современных условиях : материалы
междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 19 нояб. 2015 г.) / редкол
О. В. Грибкова. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. – 140 с.

ISBN 978-5-9907548-8-1

В сборник вошли материалы международной научно-практической конференции в рамках студенческих дней науки 19 ноября 2015 г. На конференции обсуждались следующие вопросы: образование и наука: проблемы взаимодействия в современном мире; роль современного образования в культурно-образовательном пространстве; о проблемах нравственно-культурных ценностей современных школьников; условия развития музыкальной и эстетической культуры детей в современных условиях; педагогические условия развития личности в образовательных учреждениях и учреждениях дополнительного образования; духовность и нравственность в современном мире. В конференции приняли участие студенты, магистранты, аспиранты и ведущие специалисты института культуры и искусств в области музыкальной педагогики. Предназначен для широкого круга читателей. Печатается по решению кафедры вокала и хорового дирижирования Института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ.

Сборник размещен в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ).

ISBN 978-5-9907548-8-1

УДК 78

ББК 85.31р

© Коллектив авторов, 2016

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской
педагогический университет», 2016

© Центр научного сотрудничества
«Интерактив плюс», 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|----|
| <i>Альтман Г.С., Овакимян Е.Ю.</i> Преподавание музыки на иностранном языке в современной музыкальной школе | 6 |
| <i>Арсеньева А.А., Балабан О.В.</i> Духовный стих. История и бытование | 9 |
| <i>Баранова С.М., Князева Г.Л.</i> Воздействие ритма на человека: от античности до наших дней | 12 |
| <i>Бодина Е.А., Терехин П.И.</i> Фомирование музыкальной культуры начинающих саксофонистов | 16 |
| <i>Воронко М.А.</i> Профессиональная составляющая русской духовной музыки (исторический аспект)..... | 19 |
| <i>Вязников А.В., Уколова Л.И.</i> Основные направления хорового дирижирования в контексте современного музыкального образования..... | 22 |
| <i>Ганьишина Г.В., Шляпина Е.Д.</i> Детские оздоровительные лагеря в России: от истоков к современности | 25 |
| <i>Гончарова О.П., Аликина Е.В.</i> К вопросу об отличительных особенностях церковной хоровой музыки | 29 |
| <i>Грязнова А.И., Грибкова О.В.</i> Проблемы музыкального воспитания детей дошкольного возраста на современном этапе..... | 32 |
| <i>Губенко Н.Н., Афанасьев В.В.</i> Проблемы развития нравственности детей старшего дошкольного возраста средствами музыкального искусства | 37 |
| <i>Забелок Е.Б., Новиков С.Б.</i> Особенности вокальной подготовки будущих учителей музыки в современной школе | 41 |
| <i>Иваницкая А.В., Князева Г.Л.</i> Гусли звончатые в условиях современного исполнительства и артпедагогический подход к игре на данном инструменте... | 44 |
| <i>Казначеев С.М. Уколова Л.И.</i> Педагогические условия, способствующие развитию творческой личности в процессе урока вокала..... | 48 |
| <i>Кириллина И.А.</i> Проектная деятельность в формировании личностно-творческого потенциала учащихся на уроках фортепиано | 51 |
| <i>Князева Г.Л.</i> Преломление идей театральной педагогики в музыкально-исполнительской интерпретации..... | 53 |
| <i>Красюкова Е.Ю.</i> Образовательная деятельность современных библиотек как форма досуга | 56 |

| | |
|---|-----|
| <i>Куликова М.А.</i> Проблемы развития полифонического слуха на начальном этапе обучения в ДМШ..... | 59 |
| <i>Мерабова К.С.</i> Фонетический метод в развитии детского голоса | 62 |
| <i>Мухаметшина Л.Р., Грибова О.В.</i> Развитие артистизма у школьников на уроках музыки в системе современного общего образования | 66 |
| <i>Найдина М.М., Грибова О.В.</i> Осмысление нравственно-культурных традиций в современных условиях | 70 |
| <i>Новиков С.Б., Уколова Л.И.</i> Проблема «звуковысотного» интонирования в педагогике вокала | 75 |
| <i>Потанкина Е.В.</i> Роль традиционной народной культуры в современном обществе..... | 78 |
| <i>Расторгуев Г.М., Балабан О.В.</i> Жанр бардовской песни в современных условиях | 80 |
| <i>Сокерина И.В., Уколова Л.И.</i> Синергия творческих способностей и свойств личности в творческом потенциале будущего педагога-музыканта..... | 86 |
| <i>Сорочинская Н.К., Грибова О.В.</i> Использование системы дистанционного обучения MOODLE для преподавания вокала участникам самодеятельных эстрадно-джазовых ансамблей..... | 88 |
| <i>Степанова М.В.</i> Преемственность музыкально-игровых приемов на уроках музыки в начальной и средней школе..... | 93 |
| <i>Тренина А.С., Овакимян Е.Ю.</i> К вопросу формирования исполнительских ансамблевых навыков в системе высшего профессионального образования (на примере сюиты для двух фортепиано «Планеты» Г. Холста)..... | 96 |
| <i>Уколова Л.И., Го Х.</i> Реализация культурно-эстетического компонента образования и воспитания подрастающего поколения средствами образовательно-культурной среды..... | 100 |
| <i>Уколова Л.И., Долгопольский Л.Л.</i> Развитие метапредметных компетенций на уроке музыки | 104 |
| <i>Уколова Л.И., Егорова Н.А.</i> Музыкальное образование в единстве с наукой в современном социуме | 107 |
| <i>Уколова Л.И., Ли Х.</i> Методы и приемы развития основных умений и навыков на начальном этапе обучения игре на фортепиано | 109 |

| | |
|---|-----|
| <i>Уколова Л.И., Туркия И.Г.</i> Подготовка к концертному выступлению детей 10–15 лет, обучающихся по классу вокала в школе искусств..... | 112 |
| <i>Уколова Л.И., Еремина Д.А.</i> Важность репертуарной политики в детском хоровом коллективе | 114 |
| <i>Уколова Л.И., Котляр Е.Б.</i> Духовная музыка как средство формирования нравственных качеств формирования личности студента..... | 117 |
| <i>Уколова Л.И., Кузнецов А.А., Леопольд А.</i> Главные педагогические принципы | 121 |
| <i>Уколова Л.И., Цзян Ш., Ван Ц.</i> Педагогический потенциал искусства. | 124 |
| <i>Уколова Л.И., Цзян В.</i> Музыкальная культура в пространстве мира музыки..... | 127 |
| <i>Уколова Л.И. Цзян Ш., Ли Х.</i> Развитие культуры личности средствами организованной музыкальной среды..... | 129 |
| <i>Фролова Е.М.</i> Проблема вокального развития студентов-музыкантов в образовательном пространстве | 132 |
| <i>Цзян Ш., Уколова Л.И.</i> Факторы развития творческой личности | 137 |

Альтман Галина Сергеевна
магистрант 2 курса
направления «Педагогика инструментального исполнительства»
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Овакимян Елена Юрьевна
доцент кафедры музыкального образования, музыковедения
и инструментального исполнительства
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ПРЕПОДАВАНИЕ МУЗЫКИ НА ИНОСТРАННОМ ЯЗЫКЕ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Аннотация: в данной статье затронут инновационный метод преподавания музыки на иностранном языке, начиная с раннего возраста. Методологической основой статьи является личностно-ориентированный, деятельностный и ценностный подходы к учащимся в процессе обучения игре на фортепиано в условиях современной музыкальной школы.

Ключевые слова: музыка, иностранный язык, комплексная методика, музыкальная школа, «двойной перевод», аудирование.

«Зажечь», «заразить» ребёнка желанием овладеть языком музыки – главная из первоначальных задач музыканта-педагога [1, с. 101].

А.Д. Артоболевская

«Всякая педагогика определяется ответами на четыре вопроса: кого учить, для чего учить, чему учить и как учить» [3, с. 88]. Современные дети окружены большим информационным полем. Им доступны как полезные, так и ненужные знания, которые они черпают из телепередач, компьютерных игр и пр. Вследствие этого, мотивация к учебе подчас находится на низком уровне, в то время, как родители желают видеть ребенка успешным и всесторонне развитым. Возникает актуальность проблемы поиска методик, которые откроют новые возможности обучения и воспитания.

Заметим, что современное преподавание фортепиано, осуществляющееся в кружках и музыкальных школах, консервативно. Доминирующая в музыкальном обучении «старая школа» хорошо сформирована, по-прежнему результативна, однако и в ней необходимость инноваций давно назрела. В настоящей статье затронут такой уникальный инновационный метод, как преподавание музыки на иностранном языке, начиная с раннего возраста.

Стоит отметить, что последователи «старой школы» с недоверием относятся к нововведениям. Поэтому данный метод применяют, в основном, молодые педагоги. Вкладывая свои знания, умения, талант и энтузиазм в новое дело, они способствуют появлению экспериментального, инновационного метода обучения музыке на иностранном языке.

В этой связи предлагается создать комплексную методику, где музыкальные занятия будут проводиться на иностранном языке. Это даст возможность детям развиваться сразу в двух направлениях – музыкальном и лингвистическом. Подчеркнём, что музыка и песни были важной частью общечеловеческого опыта на протяжении многих веков. Особенно, когда речь идёт о сочетании музыки и лирики, что обеспечивает очень сильное воздействие на детей. Поэтому, использование песен в процессе изучения английского или других иностранных языков может быть бесценным.

Обратим также внимание на то, что музыка может уменьшать беспокойство, чувство стеснения и неловкости, столь присущие многим детям. Помимо этого, изучение новых слов или грамматической структуры через песню гораздо более увлекательно, чем выполнение упражнений из учебника. Песни на изучаемом языке способны обогатить учебный материал и способствовать его более быстрому и прочному запоминанию, особенно если песня понравилась учащимся. В этом случае музыка будет дополнительным стимулирующим и ключевым моментом обучения языку.

Однако полезными могут быть не только песни, но и эстрадное сольфеджио, вокал и импровизация, которые также содержат значительный педагогический потенциал и могут быть введены в учебно-воспитательный процесс музыкальной школы. Эти новые направления воспитывают в ребенке одновременно внимательного, заинтересованного слушателя и творца. Таким образом, фактически, идя от обратного, от популярного к классическому, ребенок быстрее преодолит трудности начального обучения. Кроме того, в нём не будут развиваться непонимание и протест по отношению к занятиям музыкой, нередко сопровождающие начальный период её освоения в кружке или музыкальной школе. И всё это происходит в младшем школьном возрасте, когда закладывается мотивация к обучению и фундамент знаний, которые впоследствии развиваются и приумножаются.

Что же важно в процессе преподавания на иностранном языке? Прежде всего – практическая направленность («наглядность»), игра и упражнения. Ребенок должен воспринимать иностранный язык, как естественное общение, поэтому учитель должен обладать высоким уровнем знания иностранного, свободно владеть разговорным. Подчеркнём, что в связи с поставленными задачами общение на родном языке на уроке сводится до допустимого минимума. Это приведёт к тому, что достаточный словарный запас образуется и у учащегося, и ребёнок сможет свободно и без затруднений общаться и понимать педагога.

Рассмотрим особенности учебно-воспитательного процесса в музыкальной школе, построенного на преподавании музыки, а также эстрадного сольфеджио, вокала и импровизации на иностранном языке.

Чтобы достичь положительных результатов, следует начинать обучение с более раннего возраста, поскольку маленькие дети быстрее воспринимают, запоминают и учатся.

Последовательность обучения такова: сначала группы маленьких детей обучаются нотам и иностранному языку; с семилетнего же возраста начнётся более серьёзная школа, где меньше времени тратится на изучение нот, зато можно будет приступить к изучению сольфеджио, гармонии, и, собственно, игре на инструменте. Таким образом, в основе учебного процесса лежит взаимосвязь музыкально-слухового и языкового восприятия.

Следует отметить, что подобная система преподавания не так и нова. В дореволюционной России в лицеях было обязательным преподавание (в том числе и музыкальных, творческих дисциплин) на нескольких языках – французском, немецком, английском.

Сегодня некоторые европейские школы предлагают целые курсы, построенные на современных песнях. В школах Канады, Германии и т. д. пользуется большим успехом преподавание по следующей схеме – каждый год все предметы изучаются на языках стран, граничащих с ними. За годы обучения дети изучают от 2 до 5 языков. В таких методиках музыка помогает значительно улучшить восприятие речи на слух.

Основные трудности, с которыми столкнется педагог в обучении, – это: а) «языковой барьер»; б) «двойной перевод».

В случае «языкового барьера» педагог должен проявить себя, как терпеливый наставник. Можно применять песенки на иностранном языке, а также специальные «карточки» для пояснения терминов. В случае «двойного перевода» учащийся переводит иностранный язык на родной, но смысл обучения при этом теряется. Исключить это можно только посредством образного восприятия ребенком произнесённых фраз и терминов. Поэтому педагогу очень важно общаться на уроке преимущественно на иностранном.

В дошкольном возрасте главной формой обучения является игра. Например, игра на запоминание слов, связанных с предметом музыки. В таком случае у ребёнка начинает образовываться «технический» словарный запас. Необходимо использовать ассоциативное мышление (наглядные пособия), развивать его слуховую память (разучивание песенок на английском, изучение звучных скороговорок, которые может придумывать сам учитель, свободно говорящий на иностранном языке) и изучать нотную грамоту в ассоциативном аспекте. При этом каждый урок должен строиться по принципу повтор (обязательное закрепление знаний, без чего весь вложенный материал будет потерян быстрее, чем вы успеете сказать английскую скороговорку)- изучение нового материала (постепенно, поступенно и доступно).

В репертуар учащегося должны входить не только классические образцы музыки. Стоит включать так же эстрадно-популярные песни зарубежных культурных групп, музыку из кинофильмов в доступном переложении. При этом хорошим способом развития слухового мышления и памяти является подключение текста на иностранном языке. В процессе работы с песней дети развивают свои познавательные навыки, выполняя различные задания по тексту.

Еще один аргумент в пользу исполнения/слушания популярной музыки на уроках в том, что текст песен – превосходный пример разговорного английского, используемого в повседневном общении. Язык, как и музыка, становится ближе, реалистичнее и понятнее. При этом у детей старшего возраста можно отработать интонацию и ритм речи, ведь именно некорректное использование интонации выдаёт иностранцев. Через эту обучающую технику дети могут познакомиться с широким диапазоном акцентов и интонаций различных диалектов английского или другого изучаемого иностранного языка. Это может быть британский вариант английского языка, американский вариант английского языка или любое разнообразие региональных акцентов.

Следовательно, через тексты, акценты и исполнителей ученики приближены к культурным особенностям английского языка. После такого занятия дети выходят из аудитории с чувством, что это был интересный, веселый и запоминающийся урок, они не только научились чему-то новому, но и хорошо, с пользой провели время. Это и дополнительный шанс для учителя стать ближе к своим ученикам, показать, что учитель – это современный, образованный и компетентный специалист.

Отметим, что подобной работой с учащимися на занятиях недостаточно. Дополнительным средством могут служить оформленные педагогом дидактические материалы, а также аудиозаписи с уроками и подобранной к ним музыкой. Работа дома с аудионосителями носит обязательный характер. Трудно представить себе нашу сегодняшнюю жизнь без достижений технического прогресса – Интернета, сотовой связи, социальных сетей, цифровой техники. Точно так же трудно представить обучение английскому языку, другим европейским языкам, музыке без современных информационных технологий. Дети должны получать самые новые методические разработки. Например, многие из учебников по английскому языку идут в комплекте с CD, где можно найти дополнительные упражнения на тренировку и закрепление различных навыков (аудирование, чтение, грамматика и т. д.), прослушать, как произносятся новые слова и даже посмотреть видео по каждой теме. Чем больше практики, тем

лучше! Такие же методы работы должны присутствовать и в музыкальном обучении. Ребёнок не может развиваться без аудиоматериалов, иначе отсутствует формирование слухового восприятия.

Современное общество стремится к большему изменению за счет реформирования одной из наиболее главных областей нашей жизни – образования. Именно поэтому предпочтение отдаётся такому интерактивному методу, как музыка на иностранном языке, сочетающим в себе максимальное количество воздействующих на сознание и подсознание факторов. Помимо воспитательных задач, музыка на иностранном языке помогает реализовать методические и образовательные задачи, быстро и эффективно овладеть и музыкальным материалом, и языком.

Список литературы:

1. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой [Текст]: из опыта работы педагога-пианиста с детьми дошкольного и младшего школьного возраста: учеб. пособие / А.Д. Артоболевская. – СПб.: Композитор. – СПб., 2006. – С. 101.
2. Каузова А.Г., Николаева, А.И. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2001.
3. Коган, Г. Избранные статьи. – М.: Советский композитор, 1985. – С. 88.
4. Мартинсен, К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М.: Музыка, 1977.
5. Москаленко Л.А. Донотный период обучения юного пианиста: Лекция по курсу методики обучения игре на фортепиано / НГК им. М.И. Глинки; Л.А. Москаленко. – Новосибирск: Новосибирская Гос. Консерватория, 2000. – 41 с.
6. Юдовина-Гальперина Т.Б. За роялем без слёз, или я – детский педагог [Текст] / СПб.: Союз художников, 2002. – С. 216.
7. Цуркис Г.Л. О возможности применения методов театральной педагогики в фортепианном обучении // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2012. – №1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-1-2012.htm>
8. Carolyn Graham. Jazz chants for children. – New York, 2004. – 84 p.

Арсеньева Анастасия Андреевна

студентка 3 курса

кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Балабан Ольга Викторовна

научный руководитель,

профессор кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ДУХОВНЫЙ СТИХ. ИСТОРИЯ И БЫТОВАНИЕ

Аннотация: в данной статье авторами рассматривается понятие «духовный стих», раскрывается его роль в современном мире, основываясь на энциклопедических источниках, обозначается роль духовных стихов в современном мире.

Ключевые слова: духовный стих, калики, православные общины, старообрядцы.

Раскроем понятие, что такое духовный стих? Духовные стихи – русские народные стихотворения-песни на христианские песни и сюжеты. Старинный духовный стих назывался словом «псалма» (по названию псалмов, входивших в состав Псалтири) [1].

Духовные стихи имеют смешанное происхождение – русское эпическо-былинное и европейское лирическо-песенное. Сами источники духовных стихов изначально литературные. Это книги Ветхого и Нового Завета, жития Святых, богослужебные книги, патристическая литература и апокрифы, которые также стали активно распространяться вскоре после крещения Руси, в конце 10 века.

Нельзя сказать, что духовные стихи пришли к нам извне. Традиция исполнять псалмы прибыла к нам из Польши в 16 веке, но можно утверждать, что данный жанр зародился в сердце русского народа. Людям, которые искренне приняли христианство, их старая поэзия казалась греховной, а между тем песенные формы ее были единственно доступными и приятными. Само духовенство, которое стало понимать, что народ нельзя лишить песни, спешило дать им поэзию с новым, христианским содержанием, послужившим материалом для творчества поэтов (тем не менее, всё обрабатывалось в старинном стиле). Со своего появления духовные стихи несли просветительскую миссию, служили «переводом» христианской книжности на народный язык, а данный факт свидетельствует о том, как глубоко русский народ был предан своей культуре, через неё постигая смысл жизни.

Для человека не посвященного – это глубокий посредник для знакомства с культурой и традициями Православия. Для верующего – это способ постижения смысла жизни, очень характерный для традиционной русской словесности и в целом – для отечественной культуры, способ, нынче вновь набирающий силу.

Духовные стихи можно было бы рассматривать как своеобразный каталог народной музыкальной культуры, но главное в духовных стихах всё же не музыкальная, а смысловая информация: текст, наиздание. Даже сами народные исполнители считают главным в духовных стихах слово, что является большим отличием духовных стихов от народной песни. Певцы часто разделяют характер своего исполнения: песню «играют», а стихи «поют».

Следовательно, можно сказать, что достаточно трудно разделять духовные стихи по напеву, мелодия может принадлежать любому народно-песенному жанру. Например: былина, колыбельная, плясовая, календарная, возможно использование развитой мелодики баллады.

Исполнителями духовных стихов были калики перехожие – паломники во Святую землю. Слово «калики» созвучно слову «калеки», но в данном случае обозначается не человек, получивший увечья, а странник, который много странствует и побывал во Святой земле. Первые калики перехожие сохранились в памяти в образе героев-богатырей. По жизненной необходимости они объединялись в группы, в артели, «атаманом» которой в новое время был человек, который хорошо знал «квалификацию» исполнителей (сколько стихов на языке), и наиболее выгодные места для сбора подаяний. Они были хранителями наследия, которое восприняли на слух от прошлых поколений. Проводилась подсознательная работа с текстами и напевами известных духовных стихов, вставлялись слова, утратившие актуальность, появлялись новые образы, детали, переставлялись фрагменты сюжетов, но известно, что фактически калики только примерно были знакомы с церковным культом, и божественными ликами. Визитной карточкой певцов были песнопения о нищих, и о событиях поминального характера, на что у простого люда был особый спрос.

Важно отметить, что каликами не всегда были выходцы из «низов» общества. Часто ими были представители высших правящих классов как светской, так и церковной власти.

Духовные стихи, наверное, единственный народный музыкальный жанр, который относится не только к устной, но и к письменной традиции. Первые стихи были написаны в монастырях, пелись на церковно-славянском языке и

на знаменные древние гласы в XV–XVII вв. Такие духовные стихи записывались крюками, или знаменами, особыми знаками, которые изображают не звук, а его движение. Таким образом, мелодия и текст этих стихов не иллюстрируют друг друга, а обогащают духовным смыслом.

В наше время чаще исполняются духовные стихи, повествующие о жизни, о подвигах святых, о христианских героях, о рождении, страдании и воскресении Христа, о Страшном Суде, покаянии грешной души и о других важных для верующего человека темах. Сейчас ещё существуют православные общины, где после воскресной службы люди собираются, «чтобы славить Господа. Они открывают тетради, похожие на старообрядческие стиховники, и поют духовные стихи, которые подходят к празднику. Из духовных стихов, связанных с крестьянским календарем, больше всего сохранилось христославий, рождественских и пасхальных.

В некоторых регионах духовные стихи всё ещё поются в деревнях, но только в одном случае: если кто-то умирает. Стихов о смерти, о расставании души с телом, сохранилось больше всего. Смерть родственника или знакомого возвращает к мысли о душе, о вечности, о Боге. Но если в деревне не поют специальных поминальных стихов, то поют те духовные стихи, что знают, видя в этом наилучший способ «проводить» покойного. В юго-западных районах Калужской области (кроме Жиздринского) духовные стихи в настоящее время – обязательный компонент традиционного погребального обряда. В целом, можно выделить два основных момента звучания стихов: во время ночных бдений («карауленья покойника») и за столом на больших поминальных трапезах (обедах, поминах).

После того, как в России произошел некий социально-религиозный взрыв, люди массово обращались к вере, а следовательно, появилось множество современных самодельных духовных стихов, некоторые – реплики на старинные, где в малом количестве идет замена некоторых слов, или нюансов. Верующие люди чувствуют большую потребность в подобном самовыражении, потому что именно оно помогает достичь гармонии, единения, и, можно сказать, уверенности в завтрашнем дне. Есть одно «но»: даже если авторы «новейших» духовных стихов имеют талант, веру, и желание, но не владеют богатствами традиционной культуры, то их «произведения» могут послужить лишь небольшим дополнением для будущей традиционной культуры.

И хотя сейчас современное общество теряется среди штампованного массового «искусства», забывает об истоках, утрачивает (или меняет) вкус и перестает интересоваться классикой, хочется верить, что подобные разнохарактерные исследования всё-таки заинтересуют большую часть людей, т.к. это важная часть нашей культуры, и в том числе, нас самих.

Список литературы:

1. Бонч-Бруевич В.Д. Материалы к изучению русского сектантства и раскола. – ПБ., вв. I–IV, в. VII. – СПб., 1909–1918.
2. Георгиевская В. Русские духовные стихи: исполнительство и бытование [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://soundball.ru/article_duh_stih.htm (дата обращения: 30.10.15).
3. Ранчин А.М. Духовные стихи // Большая российская энциклопедия. – Т. 9. – М., 2007. – С. 439–440.
4. Сперанский М.Н. Русская устная словесность. – М., 1917.
5. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890–1907.

Баранова Софья Михайловна

магистрант 1 курса

кафедры музыковедения, музыкального образования
и инструментального исполнительства

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Князева Галина Львовна

научный руководитель,

канд. пед. наук, доцент кафедры музыковедения,
музыкального образования и инструментального исполнительства

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ВОЗДЕЙСТВИЕ РИТМА НА ЧЕЛОВЕКА: ОТ АНТИЧНОСТИ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Аннотация: в данной статье рассмотрен ритм и его значение в представлении великих мыслителей древности, а также особенности воздействия звуковых колебаний с частотами 432 Гц, 440 Гц и ритмов современной музыки на здоровье и эмоциональное состояние человека.

Ключевые слова: ритм, темп, частота, гипнотическое воздействие.

Стремительное движение нашей жизни привлекает внимание к категориям ритма и темпа, побуждает осмыслить их влияние на человека и изучить мысли об этих явлениях в исторической ретроспективе. В Большой Советской Энциклопедии дается следующее определение ритма: «Ритм (греч. *rhythmos*, от *rheo* – «теку») – воспринимаемая форма протекания во времени каких-либо процессов, основной принцип формообразования временных искусств (поэзия, музыка, танец и др.)» [1]. В Современной энциклопедии раскрывается понятие ритма в музыке: «Ритм (греч. *rhythmos*, от *rheo* – «теку») – временная организация музыкальных звуков и их сочетаний» [6].

Наша жизнь подчинена законам ритма, так как он, наряду с другими элементами устройства Вселенной, символизирует гармоничное начало всего сущего. Каждое утро новый день диктует нам новый ритм жизни, доказывая тем самым, что «все течет, все меняется» (Гераклит). Так как, по словам Аристотеля, «движение есть жизнь» [5, с. 163–168], жизнь не стоит на месте, а движется в определенном темпе развития и постоянно претерпевает изменения. Поймав нужный темп и ритм, можно добиться значительных результатов в любой деятельности.

«Пространство и время наполнены материей, подчиненной законам вечного ритма», – писал знаменитый швейцарский педагог Э. Жак-Далькроз [4]. Ритм неразрывно связан с понятием времени. Если мы бегаем медленно, то, поймав этот ритм, мы воспринимаем мир в медленном режиме. Прибавив темп, поймав быстрый бег, начинаем ощущать, как мир ускоряется, и движемся вслед за ним. Находясь в разных частотах вибраций, человек находится в разном ритме видения мира, и, соответственно, пребывая в той или иной частоте вибраций, настраивается на определенный ритм. Удачно подобранный ритм жизни позволяет привести себя в гармонию с природой, с окружающим миром и с самим собой.

Ритм пронизывает все сферы жизни:

- ритмы в космическом пространстве (вращение Земли вокруг Солнца, вокруг своей оси – смена дня и ночи, смена времен года);
- ритмы нашего тела (частота сердцебиения, пульс, дыхание, жизненные биоритмы);

– ритмы в повседневной жизни (стук колес, стук каблуков);
– ритмы в природе (стук дятла, капли дождя, град, ветер, волны, природные катаклизмы);

– ритмы в искусстве (поэзия, живопись, театральное искусство, музыка).

Понятие ритма имеет существенное значение в философии. Идеи выдающегося математика и философа Пифагора (VI в. до н.э.) о космическом значении музыки отразились в учении пифагорейцев о гармонии сфер. Согласно их представлению, число лежит в основе всех вещей. Математические закономерности проявляются в движении звездного неба, весь космос есть не что иное, как «гармонически устроенное и музыкально звучащее тело, где движение небесных тел создает прекрасную музыку» [9, с. 18–19]. Единство музыки, поэзии и танца помогает реализовать гармоничное воспитание души и тела человека, обеспечить единство внутреннего и внешнего и выработать эвритмию (греч. εὐρυθμία – уравновешенность (элементов), слаженность, соразмерность, гармоничность).

«Музыкальный ритм – категория, отражающая Время, которое, по древнему изречению:

Самое быстрое и самое медленное,

Самое долгое и самое короткое,

Самое близкое и самое далекое,

Чем больше всего пренебрегаем

И о чем больше всего сожалеем...» [3, с. 178–179].

Еще древнегреческий мыслитель Платон (V в. до н.э.) писал: «Музыкальное воспитание – более действенное средство, чем все другие, потому что ритм и гармония находят свой путь в глубину души... Нужно избегать введения нового рода музыки – это подвергает опасности все государство, так как изменение музыкального стиля всегда сопровождается влиянием на важнейшие политические области» [5, с. 157–163].

Музыка античной Греции неразрывно связана со сценическим искусством, танцем, ритмичкой, поэзией. Через танец она связывалась с пластикой и живописью, через пение – с поэзией и красноречием [8, с. 238]. Этим объясняется тот факт, что в древнегреческой музыке ритм преобладал над мелодией. Аристотель (IV в. до н.э.) считал высшим видом искусства поэзию и музыку. «Ритм и мелодия, – как утверждал мыслитель, – содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также прочих нравственных качеств» [5, с. 163–168].

Не только греческая, но и индийская философская традиция обращалась к категории ритма. Вся ведическая философия написана в стихотворной форме, то есть в определенном размере и ритме. Веды (санскр. veda – «знание») – древнейшие памятники индийской литературы на древнеиндийском (ведийском) языке, являющиеся важнейшим источником для изучения религиозных представлений и философских идей древних индийцев. Основной частью Вед являются сборники мантр, к которым примыкают тексты, являющиеся комментариями к ним. Древние ведические мантры также исполнялись в определенном ритме. На протяжении многих веков Веды передавались устно в стихотворной форме и только гораздо позднее были записаны. Индуистская религиозная традиция считает Веды несотворенными человеком, вечными богооткровенными писаниями, которые были даны человечеству через святых мудрецов [6].

Издавна установлено, что ритм – мощный источник воздействия на человека. Известные ритмы 2/4, 3/4, 4/4, 6/8 и т. д. имеют прямое соответствие ритмам жизненных процессов в организме. Музыкальные стили, использующие эти ритмы, содействуют восстановлению порядка, гармоничному развитию [2].

Человек в каждом из своих состояний (радости, грусти, покоя) находится в определенном «ритме» и этот «ритм» задает частоту колебаний, с помощью которой мы воспринимаем мир. Звуковые колебания с частотой в 432 Гц благодаря своей целебной энергии благотворно влияют на организм человека, так как этот строй считается чистым тоном математической основы природы, известный еще со времен великих мыслителей античности (Пифагор, Платон, Аристотель, Гиппократ), считавших музыку важнейшим средством воздействия и исцеления. Известны способности звучания музыкальных инструментов влиять на работу внутренних органов. Древние египетские инструменты были настроены именно на частоту 432 Гц. Есть предположение, что инструменты бога музыки и хранителя Амброзии Орфея были также настроены на 432 Гц. Величайший скрипичный мастер Антонио Страдивари создавал свои инструменты именно в настройке на 432 Гц. Этот стандарт был выбран по принципам Золотого сечения Пифагора с учетом натуральных циклов и вибраций Вселенной. Резонанс, создаваемый музыкальными инструментами, настроенными на правильную частоту, совпадает с резонансом внутренних органов, тем самым излечивая и восстанавливая работу больных органов.

Первая попытка массово изменить волны произошла в 1884 году, но усилиями Дж. Верди прежний строй сохранился, после чего и стали именовать настройку «Ля» = 432 Гц «Вердиевским строем». Около 1940 г. власти США повсеместно ввели настрой в 440 Гц, и в 1953 году он стал ISO («Международная Организация по Стандартизации») основным. 440 Гц являются неестественным стандартом настройки. Музыка на основе этой частоты конфликтует с энергетическими центрами человека, не гармонирует ни на одном уровне и не соответствует естественной вибрации, космическому движению и ритму. Музыкальная индустрия использует введение этой частоты для влияния на население [7].

По мнению болгарского психолога Г.К. Лозанова ритм – как одно из средств музыкальной выразительности – сильно воздействует на активность работы мозга [2]. Ученый пришел к выводу, что музыкальный темп, равный 60 ударам в минуту, на шесть процентов усиливает так называемую, альфа-активность мозга, связанную с расслаблением и при этом уменьшает бета-активность мозга, отвечающую за активность и бодрствование. Таким образом, при прослушивании музыки с темповым измерением в 60 уд/мин, человек начинает погружаться в расслабленное медитативное состояние сознания [2].

Ритм – это первое, что мгновенно и неосознанно находит отклик в нашем теле. Темпо-ритм прослушиваемой музыки входит в резонанс с ритмом мозговых структур. Любая музыка, воздействуя на мозговые колебания, изменяет эмоциональное состояние слушателя, тем самым, вольно или невольно, вводит его в измененное состояние сознания (транс). Одни мелодии делают это быстрее, другие медленнее. Большое значение здесь играет частота, амплитуда, ритмичность. Например, ди-джей, варьируя музыкальные частоты, может повергнуть публику и в эйфорическое состояние расслабленности и наоборот, взбудоражить, заставить людей выпустить всю энергию вовне.

В качестве примера влияния ритма на организм можно привести гипнотическое искусство шамана, который совмещает ритмичные удары бубна с импульсами головного мозга. Впоследствии человек, на которого было направлено гипнотическое воздействие, становится чрезвычайно внушаемым и восприимчивым к ритуальным действиям.

Каждому времени соответствует свой ритм, свой темп, своя скорость движения. Аристотель говорил: «Всегда нужно остерегаться введения нового типа музыки как возможной опасности для всего государства, так как изменение стиля музыки всегда сказывается на важнейших аспектах политического уклада» [5, с. 163–168].

С каждым десятилетием ритмы музыки становятся все быстрее и агрессивнее. Это продиктовано влиянием многих, особенно ощутимых в крупных мегаполисах, факторов современной жизни. Если раньше танцевальной музыкой считались фокстрот и степ, а затем твист, то позднее появились диско и евро-дэнс. Впоследствии получила широкое развитие электронная музыка (транс, хаус, техно и т. д.). Это дало нам новые ритмы в 140, 150, 160 уд/мин и более.

В основе современной музыки практически всегда используется остинатный ритм. Остинато – (итал. *ostinato*, от лат. *obstinatus* «упрямый») – многократное повторение ритмической фигуры. Ранее такой ритм использовался как особое средство музыкальной выразительности в классических произведениях для создания гипнотического эффекта (М. Равель «Болеро») или ощущения страха и ужаса (Д. Шостакович, Симфония №7 «Ленинградская» (эпизод нашествия)).

В отличие от классической и джазовой музыки, современная музыка (разновидности поп-музыки, рэп и рок) имеет частый ритм (до 150 уд/мин), схожий с ритмами шаманских танцев для вхождения в транс. Сочетание бешеного ритма с танцевальными движениями и мерцанием светомузыки активизирует дельта-ритм в осязательном состоянии. Это вызывает синхронную активность нервных клеток, именуемую в психиатрии эпилептиформным разрядом. У здорового человека эти разряды вызывают кратковременное отключение сознания и возникновение навязчивых мыслей.

Наряду с такими неутешительными выводами, можно отметить и позитивное влияние современной музыки с ее быстрыми ритмами и скорым темпом. Жизнь в настоящее время представляет собой поток бесконечных событий, бегущих в стремительном движении. Современная действительность диктует высокие требования для достижения успеха. Это касается различных сфер жизни, не только профессиональной, но и частной. И именно ритмы современной музыки с темпом в 120 уд/мин и более своеобразным образом помогают настроиться на быстрый ритм жизни XXI века, уловить ее темп и двигаться в нужном направлении с нужной скоростью.

Список литературы

1. Большая Советская Энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bse.sci-lib.com/>
2. Белозеров Е. Музыка и гипнотическое состояние / Е. Белозеров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belozer.com/node/85>; <http://fdstar.com/>
3. Бергер Н.А. Рожденный движением (о ритме в жизни и в искусстве) [Текст] / Н. А. Бергер. – Белгород: Prescorpus. Журнал Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – Выпуск №87. 0 2009. – С. 178–179.
4. Жак-Далькроз Э. Ритм [Текст] / Э. Жак-Далькроз. – М.: Классика-XXI, 2002. – 245 с.
5. Идеи эстетического воспитания [Текст] / сост. В. П. Шестаков. – М.: Искусство, 1973. – Т. 1. – С. 7–230.
6. Современная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/>
7. Тайна частоты 432 Гц: в ней скрыты силы универсальной частоты и вибрации [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.newscom.md/>
8. Цуркис Г.Л. Музыка и взаимодействие искусств в процессе гармоничного развития молодежи (в исторической ретроспективе) // Художественное образование в пространстве современной культуры: сборник научных трудов по материалам II Международной научно-практической конференции (26 сентября – 02 октября 2013 г., г. Бойнице, Словакия) [Текст] / Г.Л. Цуркис. – М.: ИХО РАО, ИКО РАО, 2014. – С. 233–243.
9. Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века [Текст] / В.П. Шестаков. – М.: Музыка, 1975. – С. 18–19.

Бодина Елена Андреевна

научный руководитель, д-р пед. наук,
профессор кафедры музыкального образования,
музыковедения и инструментального исполнительства
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Терехин Павел Игоревич

аспирант кафедры музыкального образования,
музыковедения и инструментального исполнительства
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ФОМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧИНАЮЩИХ САКСОФОНИСТОВ

Аннотация: в статье анализируются особенности музыкально-творческого развития начинающих саксофонистов как основы формирования их музыкальной культуры. На основе классических и современных идей детского музыкального творчества проецируется обучение импровизации, в том числе джазовой, значительно повышающей мотивацию к обучению. Описываются слухо-моторные модели освоения импровизационных приемов игры на саксофоне.

Ключевые слова: музыкально-творческое развитие, слухо-моторные модели, художественно-эстетические представления, музыкальная культура саксофониста.

Музыкально-творческое развитие учащихся – одна из кардинальных проблем, решение которой во многом определяет эффективность занятий музыкой. Мы понимаем музыкально-творческое развитие как комплексный результат накопления слухового, исполнительского и сочинительского опыта учащихся в процессе обучения музыке. Более того, предполагается, что накопленный опыт музыкальной деятельности в ее основных разновидностях в процессе обучения будет постоянно прирастать и оказывать не только музыкальный, но и личностно-развивающий эффект. Рассмотрим эту проблему с позиций классической, а также современной отечественной и зарубежной школы, а также попробуем спроецировать теоретические идеи на работу с начинающими в классе саксофона.

В отечественной музыкальной педагогике существуют две классические концепции музыкально-творческого развития детей, принадлежащие Б.Л. Яворскому и Б.В. Асафьеву. В соответствии с первой навыки музыкально-творческой деятельности формируются у детей поэтапно. Речь идет о 5 этапах «Введения в творчество», разработанных Б.Л. Яворским (накопление впечатлений; спонтанное выражение творчества; индивидуальные двигательные, речевые и др. импровизации; простые композиции – одnogолосные песни, стихи и пр.; собственно музыкальное творчество – песни, пьесы для фортепиано и пр [1]. По сути, Б.Л. Яворский разработал технологию музыкально-творческого развития учащихся и конкретизировал алгоритм ее реализации. Инновационная музыкально-образовательная концепция Б.Л. Яворского по своему содержанию и направленности намного опередила свое время, а основные ее положения не только не утратили своей актуальности, но приобрели еще более большую остроту в связи с недостаточной разработанностью проблемы детского музыкального творчества в современных программах и учебниках по музыке для системы общего и дополнительного музыкального образования.

Концепция музыкально-творческого развития Б.В. Асафьева предполагает развитие «способности изобретения и комбинирования материала». Речь идет о сочинении подголосков и вариаций, фигураций, ритмического аккомпанемента, вступлений к песням, пьесам или их окончаний, т.е. «элементах» творчества, которое следует за слушанием (по Асафьеву – «наблюдением») музыки и ее исполнением. Именно музыкальное творчество, которое и сегодня считается самым сложным видом музыкальной деятельности, Б.В. Асафьев считал высшим видом «музыкальной самостоятельности» учащихся.

Что касается современной интерпретации идей музыкально-творческого развития обучающихся, то эта задача, по сути, была лишь поставлена, но не решена в программе Д.Б. Кабалевского. Убедительная попытка решить проблему музыкально-творческого развития учащихся была сделана В.О. Усачевой в программе по музыке (созданной совместно с Л.В. Школяр и В.А. Школярюм). Она предложила метод «сочинения сочиненного», применение которого дает ребенку возможность с помощью педагога самостоятельно пройти путь, которым следовал автор музыки.

В этой связи отметим характерную особенность содержания и организации музыкального образования за рубежом, заметно отличающую его от отечественного музыкального образования. Речь идет о триаде «композитор – исполнитель – слушатель», составляющей тематическое направление в программе Д. Б. Кабалевского. Эта триада, характеризующая путь музыкального произведения от ее создателя к слушателю, дополняется цепочкой «слушание – исполнение – сочинение», характеризующей основные виды деятельности обучающихся музыке. Причем, в данном случае проявляется логика «от простого к сложному» и самым сложным, конечно, считается сочинение музыки. В понимании наших зарубежных коллег, сочинение – это, прежде всего, свободная музыкальная импровизация, т.е. сочинение музыки в процессе исполнения. Это понимание идет от К. Орфа и до сих пор питает творческую мысль зарубежных педагогов-музыкантов.

В свете выказанного рассмотрим возможность и пути освоения импровизации как важного показателя музыкально-творческого развития начинающих в классе саксофона. В настоящее время он является наиболее популярным инструментом как у начинающих музыкантов, так и у профессионалов, которые уже освоили один духовой инструмент (обычно – кларнет). Имея широкий диапазон звучания и большие технические возможности, он используется как в классической, так и в джазовой музыке, а значит тесно связан с импровизацией.

Занятия на саксофоне – достаточно габаритном и тяжелом по весу инструменте – начинаются в подростковом возрасте, когда организм обучающегося готов к физическим нагрузкам. К этому времени учащиеся-подростки заметно взрослеют, становятся психологически развитыми и чуткими к отношениям со сверстниками, своему статусу в коллективе, задумываются о собственных достоинствах и возможностях творческой самореализации.

В младшем школьном возрасте они, как правило, уже обучались на каком-либо духовом инструменте – кларнете или блок-флейте. Однако к 4–5 классу у них появляется возможность начать играть на саксофоне – более современном, востребованном эстрадно-джазовом инструменте. Получается, что, имея определенные навыки игры на одном духовом инструменте, подростки начинают обучение на другом, т.е. снова оказываются в положении начинающих.

Это обстоятельство, на первый взгляд, отрицательно влияет на подростков, уже вышедших из категории начинающих и вряд ли стремящихся снова в ней оказаться. Однако это же обстоятельство имеет и положительный эффект, поскольку повзрослевшие дети становятся сознательнее и быстрее осваивают азы игры на саксофоне. При этом они мотивированы на «умелость» и хотят доказать это учителю, сверстникам и самим себе в процессе обучения на новом

инструменте. А учитывая джазовые возможности последнего, обучение на саксофоне получает дополнительную мотивировку и способствует повышенной заинтересованности подростков в его результатах. Вследствие этого подростки успешно проходят начальный период обучения, а педагог делает все необходимое, чтобы поддержать высокую мотивацию обучающихся и помочь им быстрее освоить азы исполнительства на саксофоне.

Все это создает специфические условия обучения, стимулирует его результаты и личностно-формирующий эффект. Именно поэтому представляется вполне правомерной постановка проблемы формирования музыкальной культуры обучающихся, отражающей их инструментально-исполнительские и личностные достижения. Мы понимаем музыкальную культуру учащихся-саксофонистов как интегративное личностное качество, в основе которого комплекс художественно-эстетических представлений об инструментальном звучании и приемах его достижения, включая способность к интерпретации музыкального материала и импровизации – сочинению музыки в процессе исполнения.

Основными составляющими музыкальной культуры учащегося-саксофониста являются: 1) художественно-эстетические представления; 2) средства их реализации в живом звучании (дыхание, звукоизвлечение, штрихи, динамика, агогика); 3) слухо-моторные модели, направленные на освоение наиболее востребованных приемов исполнения на саксофоне, необходимых для освоения специального музыкального репертуара и переложений для этого инструмента.

Нами разработаны типы слухо-моторных моделей поэтапного и последовательного освоения инструментально-исполнительских приемов игры на саксофоне, которые основаны на обыгрывании: гаммообразного движения; различных интервальных сочетаний и последовательностей; ритмических фигур; мелодических формул; разнообразных штрихов; комплексных ритмо-мелодических формул, включающих элементы предыдущих типов в различных их сочетаниях.

Названные типы слухо-моторных моделей отражают процесс последовательного освоения начальных приемов игры на саксофоне. Одновременно слухо-моторные модели способствуют формированию определенных инструментально-исполнительских умений, которые в процессе обучения превращаются в устойчивые навыки. Последние обеспечивают легкость и удобство в освоении различных произведений учебного репертуара для саксофона, а также способствуют приобщению юного саксофониста к импровизациям на инструменте, которые необходимы для исполнения джазовых произведений.

Таким образом, слухо-моторные модели приобретают универсальное значение как базовые приемы освоения инструмента с учетом богатого спектра его исполнительских возможностей и репертуара – академического и джазового. Именно поэтому разработанные слухо-моторные модели всех типов требуют тщательной экспериментальной апробации, что в настоящее время осуществляется на базе кадетского музыкального корпуса №1770 г. Москвы. Экспериментальное подтверждение целесообразности освоения слухо-моторных моделей начинающими саксофонистами позволит оптимизировать работу с ними по пути к намеченной цели – формированию музыкальной культуры как интегративного личностного качества обучающихся в процессе их музыкально-творческого развития в классе саксофона.

Список литературы:

1. Бодина Е.А. Идеи музыкального образования от Платона до Кабалевского [Текст] / Е.А. Бодина. – М.: 11-й формат, 2013.
2. Иванов В.Д. Школа академической игры на саксофоне [Текст] / В.Д.Иванов. – М.: Из-во М. Дикого, 2003.
3. Как учат музыке за рубежом [Текст]. – М.: Классика – XXI, 2009.

4. Михайлов Л.Н. Школа игры на саксофоне [Текст] / Л.Н. Михайлов. – М.: Музыка, 1975.

5. Говоров С.В. Преемственность в освоение начальных навыков игры на блок-флейте и саксофоне/музыкальная культура и образование: теория, история, практика [Текст] / С.В. Говоров. – М.: МГПУ, 2015 – 170 с.

Воронко Марионила Алексеевна

магистрант кафедры музыкального образования,
музыковедения и инструментального исполнительства
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ (ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

***Аннотация:** в статье анализируются духовные основания пения как отражения душевного состояния и возвышенных чувств человека. Описываются периоды развития духовной музыки христианской традиции.*

***Ключевые слова:** духовная музыка, историческая периодизация духовного пения, природные основы пения, профессионализм.*

О высоком достоинстве музыки и пения и о их благотворном влиянии на людей много говорят, пишут философы, педагоги и музыканты всех времен. Музыка, и особенно пение очень близко подчинены нашему духовно-внутреннему устройству, что служит наилучшим средством для выражения наших чувств. Пением мы выражаем восторг нашего духа, радость, глубокое душевное состояние, самые благороднейшие, возвышенные и святые чувства, которые в человеческом языке не находят себе соответственных слов и выражений.

С церковной точки зрения способность к пению является отличительной чертой только разумных существ – ангелов и людей. Ангелы представляются сонмом, разделены на лики или хоры, поющие хвалу триединому Богу. Пение совместно с речью есть средство к выражению высоких чувств, свойственных нашей природе.

В Священном Писании говорится, что еще до сотворения человека, лишь только появились на тверди светила небесные, – «все ангелы восхваляли Творца велиим гласом» (Иов. 38, 7). В честь рождения Христа Спасителя Вифлеемские пастухи видели множество ангелов небесных, восхваляющих новорожденного младенца словами: «Слава в вышних Богу и на земли мир, в человецех благоволение» (Лук. 2,13–14). В Новозаветной Церкви начало церковного пения освящено примером Христа Спасителя, Который окончил Тайную Вечерю пением псалмов: «И воспев, пошли на гору Елеонскую» (Мф. 26, 30; Мк. 14, 26). Это пение Спасителя с учениками и есть начало всего новозаветного богослужебного пения.

Современное апостолам пение псалмов, гимнов и духовных песней было дальнейшим шагом его развития. О богослужебном пении двух первых веков христианской Церкви сохранилось очень мало сведений [1, с. 8–12]. Миланский эдикт (313) святого императора Константина Великого превращает христианство из религии, гонимой в религию официальную и государственную. Вместо катакомб и подземных служений на гробах мучеников отныне воздвигаются величественные храмы, в которых совершается богослужение. Вместе с внешним усилением растет и внутреннее благоустройство Церкви, что проявляется, в частности в усовершенствовании богослужения, которое начинает принимать все более и более торжественный характер, а это не могло не повлечь и изменения в богослужебном пении, приобретающем все более и более сложные формы.

Второй период развития христианского пения характеризуется, прежде всего, появлением в Церкви особого института специально подготовленных и обученных певцов-профессионалов. Правило (15) Лаодикийского собора (367) гласит: «Кроме певцов, состоящих в клире, на амвон входящих и по книге поющих, не должно иным некоторым петь в церкви». И хотя Вальсамон несколько смягчает это положение, добавляя, что «подпевать же не запрещено простым, но они должны петь только то, что написано в церковных книгах» [4, с. 19]. В 1193 году Вильсамон был возведен на Антиохийскую патриаршую кафедру. По поручению Византийского императора Мануила и Константинопольского патриарха Михаила III он написал «Изъяснение святых и божественных правил». Все же остается непреложным факт профессионализации богослужебного пения, что было благословлено Церковью через соборное постановление. Отныне певцы стали поставляться в свое служение малым посвящением и особой молитвой. В отличие от поющего народа они представляли собой некую организацию со своим началом и подчинением.

В этот период начинается развитие христианского богослужебного пения, которое характеризуется появлением в церкви особого института – специально подготовленных и обученных певцов-профессионалов. Старший управитель правого и левого хора назывался протопсалтом, а певец, в обязанности которого входило пение самогласных стихир, назывался ламподарием. Во время служения певчие облекались в белые стихари и размещались на двух клиросах (с этого времени певцы стали поставляться в своем служении малым посвящением и особой молитвой). Помимо храмовых певчих известны были певчие придворные – доместики (учителя) а также магистры (сочинители). Эта традиция «царского пения» спустя века была воспринята на Руси в стройной и совершенной системе осмогласия (восеми гласов) преподобного Иоанна Дамаскина (680–776 гг.). Преп. Иоанн Дамаскин явился творцом Октоиха [4, с. 46–47].

Четвертый век следует считать веком усиленной деятельности по благоустройству церковного пения. Св. Иоанн Златоуст благоустроит пение Церкви Константинопольской, св. Василий Великий – в Кесарии Малоазийской, св. Ефрем Сирин – в Сирии Палестинской, св. Афанасий Великий – в Церкви Александрийской, св. Амвросий – в Церкви Миланской. Таким образом, к концу VIII века осмогласное пение, основательно установленное в IV в. св. Иоанном Златоустом, было уже достаточно и многосторонне разработано. В VIII в. форма и содержание богослужебного пения Восточной Церкви были завершены величайшим песнотворцем св. Иоанном Дамаскиным. Окончательно сложившийся и утвердившийся в богослужебной практике, принявший единообразный облик тип осмогласия сохраняется в богослужении и донныне [5, с. 106–108].

Традиционной датой принятия христианства, пришедшего из Византии на Русь, принято считать 988 год. Одной из причин принятия греческой веры был рассказ послов, вернувшихся в Киев, которые поведали князю Владимиру: «были мы и у греков, нас повели в храм, в котором они служат своему Богу. Во время службы мы не понимали, где мы находимся; там ли, на небе ли, здесь, на земле. Мы не в силах даже рассказать о святости и торжественности греческого богослужения; но мы вполне уверены, что в греческих храмах присутствует сам Бог вместе с молящимися и что греческое богослужение лучше, чем все остальные. Нам никогда не забыть этого величественного литургического служения». На это бояре заметили: «Если бы закон греческий не был лучше всех, то бабка твоя княгиня Ольга, мудрейшая из всех людей, не приняла бы его» [6]. С принятием христианства на Руси стали возводиться и благоустраиваться новые храмы. С царицею Анной прибыл в Киев целый клир греческих певцов, называющийся царицыным. Приглашаются из Византии талантливые зодчие, художники и регенты (головщики), учителя церковного пения. Все эти

мастера способствовали зарождению новых видов архитектуры, живописи, музыкального искусства, церковного пения. Церковь становится центром культуры и образования Руси, начинает активно развиваться певческое (хоровое) искусство.

Степенная книга (памятник Русской исторической литературы. Составлена в 1560–1563 гг. митрополитом Афанасием. Содержит систематическое изложение русской истории от князя Владимира до Ивана IV по материалам летописей хронографов, родословных книг) сообщает о приходе в Киев трех греческих певцов «с роды своими» при князе Ярославле в 1053 г [5, с. 87]. А около 1130 г. из Греции же пришли к князю Мстиславу певцы для обучения русских пению. Деятельность всех этих учителей привела к быстрому появлению и скорому росту уже собственных русских мастеров пения. Так, Лаврентьевская летопись упоминает о целом дворе domestиков (придворных певцов), находящемся в соседстве с Десятинной церковью в конце XI в. Из киевских же domestиков известен Стефан, ученик преподобного Феодосия (тоже хорошо знавшего певческую премудрость), и его преемник в качестве игумена Киево-Печерской лавры (с 1047 г.) [2, с. 43].

Очевидно, что совершенно исключительной личностью был новгородский domestик иеродиакон Антониевского монастыря Кирик – человек энциклопедических знаний. Ему принадлежит первый дошедший до нас математический труд: «Учение, им же ведати человеку числа всех лет» (1136). Весьма замечательным является сочетание мастерства пения с мастерством исчисления в одном лице. Из русских мастеров пения известен также владимирский domestик Лука (XII в.). Выражение летописи «Луцина чадь» дает основание некоторым исследователям предполагать активную педагогическую деятельность Луки, обучающего множество учеников певчих.

Таким образом, богослужебное пение на Руси сразу же становится делом профессиональных, специально подготовленных людей. Это подтверждает и постановление Собора 1274 г., выразившего желание, чтобы церковное чтение и пение управлялись людьми обученными и знающими нотную грамоту.

Список литературы:

1. Вознесенский И. Протоиерей. Общедоступные чтения о церковном пении [Текст] / И. Вознесенский, Протоиерей // О церковном пении / ред.-сост. О.В. Лада. – М.: Талан, 1997. – С. 8–12.
2. Гарднер И.А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви [Текст] / И.А. Гарднер. – М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 1998. – 498 с.
3. Книга правил святых Апостол, святых соборов вселенских и поместных, и святых отец. Ре-принтное издание. – Сергиев-Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992. – С. 19.
4. Мартынов В.И. История богослужебного пения [Текст] / В.И. Мартынов. – М.: АНЦ; Русские огни, 1994. – 240 с.
5. Матвеев Н.В. История русского церковного пения [Текст] / Н.В. Матвеев. – М.: Братство св. кн. А. Невского, 1998. – 287 с.
6. Художественная проза Киевской Руси XI–XIII. Повесть временных лет [Текст] / сост., переводы и примеч. И.П. Ерёмкина и Д.С. Лихачёва. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 370 с.

Вязников Алексей Владимирович

старший преподаватель кафедры вокала

и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Уколова Любовь Ивановна

д-р пед. наук, профессор кафедры вокала

и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

***Аннотация:** в статье рассматриваются актуальные вопросы музыкального образования в области хорового дирижирования. Выделяются вопросы изучения хоровых партитур, определяется роль педагога в формировании учебного и исполнительского репертуара на современном этапе.*

***Ключевые слова:** дирижер, хоровое дирижирование, руководитель хорового коллектива, наставник хорового коллектива, аранжировка, хоровая партитура, выбор репертуара, театрализованность.*

Совершенствование учебного процесса является одной из важнейших проблем современного музыкального образования. Соединяя в себе две главные функции – обучение и воспитание, оно представляет собою целостную систему формирования высокообразованной и духовно культурной личности.

Особенно актуальны вопросы современного музыкального образования в классе хорового дирижирования, одной из самых, как считают исследователи, сложных музыкально-исполнительских специальностей. Во-первых, сложным является сам «инструмент» – камерный или большой состав исполнителей, каждый из которых в свою очередь также представляет собой сложную личность (свое мнение, характер, эмоции). Во-вторых, «сложность» заключается и в личности дирижера, который должен иметь «отличное музыкальное ухо, теоретическое музыкальное образование, знание музыкальных инструментов, знание музыкальной литературы» [3, с. 17], должен обладать волевыми качествами, сочетать в себе черты лидера с точки зрения организаторских способностей и умения общаться и руководить коллективом. «Дирижер – это руководитель, наставник, воспитатель целого коллектива исполнителей» [4, с. 12].

«Дирижирование существенно отличается от всех видов исполнительского искусства: если музыканты-исполнители имеют дело с инструментом, на котором они играют лучше или хуже, то дирижер имеет перед собой множество различных индивидуальностей, которых он и только он должен объединить в коллектив...» [5, с. 3–4]. Понимание дирижирования как одного из самых важных видов музыкального исполнительства слышится и в словах Р. Шумана, который говорил: «Люби свой инструмент, но не считай его лучшим и единственным. Не забудь, что самое высокое находит свое выражение в хоре и оркестре» или «Как можно раньше познакомься с дирижированием. Почаще наблюдай хороших дирижеров» [5, с. 3–4].

Кроме того, сложность дирижерско-хоровой специальности заключается в объеме того комплекса вопросов, которые ставятся перед будущим дирижером. Он должен знать такие предметы, как хороведение, без которого невозможно системное обучение специальности дирижера, как хоровая литература,

включающая образцы хоровой музыки разных времен, стран, композиторов и демонстрирующая стилистическое и жанровое многообразие, как аранжировка, хоровая практика, чтение хоровых партитур и, конечно, дирижирование хором. В процессе обучения студент последовательно овладевает профессиональными навыками и получает знания по всему кругу специальных предметов: от общего изучения творчества композитора и его стиля до анализа конкретной партитуры, от овладения дирижерской техникой и теорией исполнительства до подбора учебного и исполнительского репертуара и т. д.

Все направления важны. Работа с хоровой партитурой – одна из самых трудоемких и, одновременно, интересных в специальности дирижера. Она начинается уже в среднем учебном заведении, где наряду с практическим изучением (проигрывание партитуры на фортепиано, заучивание наизусть, приобретение навыка транспонирования музыкального текста, дирижирование и т. д.) большое значение приобретает аналитическое освоение хорового сочинения (написание реферата по изучаемому произведению). Также, именно в среднем образовательном учреждении учащийся впервые выходит к хору с целью продемонстрировать свое понимание задач дирижера, представить свою версию исполняемого сочинения и показать свою готовность как выпускника к дальнейшей практической деятельности.

В высшем учебном заведении, опираясь на полученное базовое обучение, студент имеет огромные возможности для расширения своего профессионального кругозора, для изучения новых партитур, для пополнения репертуарного багажа, а также для увеличения количества практических часов работы с разными хоровыми коллективами.

На высшей ступени музыкального образования работа с хоровой партитурой особенно выделяется, так как сквозь призму этой работы виден весь запас полученных знаний, умение студента составить аналитический анализ произведения, довести до коллектива идею композитора и т. д. В первую очередь это касается выбора сочинения. Помимо устоявшегося «набора» хоровых произведений композиторов-классиков XVIII – начала XX вв. в круг учебного и исполнительского репертуара активно включаются сочинения российских и зарубежных композиторов нашего времени. Обращение к современной музыке влечет за собой необходимость осознания дирижером (а через него и студентом) нового музыкального мышления, понимания тех изменений, которые происходят с традиционными жанрами и музыкальным языком; приходится знакомиться с системой новых выразительных средств и приемов современных авторов, с особенностями ладогармонического языка, метро-ритмических способов исполнения, расширением вокальных возможностей хоровых партий и т. д.

Подбор сочинений, предназначенных для учебно-образовательного процесса или концертного репертуара, является определяющим в деятельности педагога-дирижера. Основными требованиями к выбору репертуара также остаются выверенные временем принципы высокой художественности произведения и его доступности.

Формирование репертуара зависит напрямую от уровня профессиональной подготовки дирижера, его общей степени образованности и культуры, вкуса, опыта. Начинающий дирижер, только что получивший диплом, нередко видит в произведении привычные для студента внешние трудности: ладогармонический план, фактура, интервальные скачки в хоровых партиях и т. д. Для масти-того дирижера важно не простое разучивание, а вопрос как то или иное произведение будет способствовать совершенствованию хоровых навыков его коллектива, насколько это произведение обогатит исполнительский багаж и сможет ли занять достойное место в концертном репертуаре. Выбранные произведения должны показать реальные возможности коллектива и уверенность ди-

рижера в дальнейшем развитии этих возможностей. Известный хоровой дирижер Г. Эрнесакс называл репертуар «звуковой картой», по которой можно проследить творчество коллектива; он считал, что «на репертуаре и хоры растут, и их хормейстеры, и композиторы.

В настоящее время главной особенностью развития хорового дирижирования как составляющей в системе музыкального образования дисциплины является сочетание традиционных черт и прогрессивных тенденций. Уже обращает внимание на себя тенденция отдельных хоровых коллективов выйти за рамки традиционно исполняемых произведений на концертной площадке и включить элементы театрализованности в свои выступления (Камерный хор МГК им. П.И. Чайковского и др.). Возникает новая интерпретация хорового коллектива, впитывающего в себя законы театрального искусства. В практику сегодняшнего дня также все ошутимее врываются современные технические возможности поиска и использования информационных ресурсов, представленных в сети Интернет. Это касается оцифрованных нот, звуко-видеозаписей тем или иным хоровым коллективом того или иного сочинения, наконец, имеется широкая сеть сайтов интернет-магазинов, где можно приобрести необходимую партитуру, а также интернет-ссылок на имеющиеся аннотации и рефераты хоровых сочинений.

Все это позволяет вывести музыкальное образование на качественно новую ступень, помогает новому поколению студентов-хоровиков и уже состоявшимся дирижерам в освоении огромного хорового пространства и поиску новых идей и средств их воплощения.

Список литературы:

1. Грибкова О.В. Модель формирования профессиональной культуры будущих педагогов-музыкантов в процессе хормейстерской подготовки // Педагогическое образование и наука. – 2009. – №11. – С. 62–65.
2. Грибкова О.В. Формирование творческого общения в условиях дирижерско-хоровой деятельности студентов: дис. ... канд. пед. наук. – М., 2003.
3. Малько Н.А. Основы техники дирижирования. – М. – Л., 1965. – 219 с.
4. Иванов-Радкевич А.О. О воспитании дирижера. – М., 1973. – 78 с.
5. Уколова Л.И. Дирижирование: учеб. пособие для студ. учреждений сред. проф. образования / Л.И. Уколова. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 208 с.
6. Уколова Л.И. Адаптационные и реабилитационные функции педагогически организованной музыкальной среды // Педагогика искусства. – 2008. – №2. – С. 54–77.
7. Уколова Л.И. Духовно-нравственное воспитание средствами хорового исполнительства // Педагогика искусства. – 2007. – №1. – С. 78–80.
8. Уколова Л.И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека: дис. ... д-ра пед. наук / 13.00.08 – теория и методика профессионального образования. – М., 2008.

Ганьшина Галина Васильевна

канд. пед. наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Шляпина Елена Дмитриевна

аспирант кафедры социально-культурной деятельности
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ДЕТСКИЕ ОЗДОРОВИТЕЛЬНЫЕ ЛАГЕРЯ В РОССИИ: ОТ ИСТОКОВ К СОВРЕМЕННОСТИ

Аннотация: в статье рассматривается история и предпосылки создания детских оздоровительных лагерей в России. Отдельное внимание уделено советскому периоду и деятельности пионерской организации в СССР, а также организации досуга в современных лагерях Подмосковья.

Ключевые слова: детские оздоровительные лагеря, досуг, анимация.

В отечественной педагогике проблема организации отдыха, оздоровления и досуга детей и подростков всегда была ключевой. Вопросы творческой, интеллектуальной, социальной и экономической самореализации подрастающего поколения всегда являлись одной из главных стратегических задач развития страны [2, с. 293].

Подрастающее поколение нуждается в грамотно организованном досуговом пространстве, где в свободное от учебы время ребенок сможет проявить свою индивидуальность, реализовать свои умения и творческий потенциал, найти друзей и единомышленников, отдохнуть и отвлечься от повседневных проблем [8, 51–52].

Правильно организованный досуг в подростковом возрасте, по мнению Е.И. Григорьевой, является одним из главных факторов интеллектуального и физического развития, что способствует последующей социализации юной личности [4, с. 68].

Собрать воедино триаду «отдых-оздоровление-досуг» позволяют детские оздоровительные лагеря, которые способствуют не только общему оздоровлению организма за счет пребывания на свежем воздухе, здорового питания и активных мероприятий, но и удовлетворению возрастных и индивидуальных потребностей детей в разнообразной творческой деятельности.

Согласно Федеральному закону от 24.07.1998 №124-ФЗ (ред. от 13.07.2015) «Об основных гарантиях прав ребенка в Российской Федерации» отдых детей и их оздоровление – это «совокупность мероприятий, направленных на развитие творческого потенциала детей, охрану и укрепление их здоровья, профилактику заболеваний у детей, занятие их физической культурой, спортом и туризмом, формирование у детей навыков здорового образа жизни» [11].

Основная цель детских оздоровительных лагерей – оздоровление детей и подростков, а также содействие образовательному, культурному и духовному развитию личности.

На протяжении истории развития человеческого общества организация досуга детей и подростков подвергалась серьезным изменениям, менялись взгляды и подходы, долгое время основные виды досуговой деятельности полностью зависели от уклада жизни общества в целом.

Так, на ранних стадиях развития социума организацию досуга детей и подростков не выделяли в отдельную сферу, деятельность носила в основном трудовой характер и являлась частью воспитательного процесса. Ярко выраженный интерес к теме организации досуга подрастающего поколения заметен у

философов Древней Греции. Так Платон и Аристотель выделяют досуг как ценность, как потребность участвовать в народных гуляниях, празднованиях. В своем труде «Политика» Аристотель отмечает роль досуга относительно становления и формирования юной личности: «Вряд ли кто будет сомневаться в том, что законодатель должен отнестись с исключительным вниманием к воспитанию молодежи, так как в тех государствах, где этот предмет находится в пренебрежении, и сам государственный строй терпит оттого ущерб» [6].

В России досуговая деятельность берет своё начало в истории массовых празднеств и зрелищ, становление которых в свою очередь уходит в глубь веков. В плане своего исторического развития российская анимация прошла собственный своеобразный путь. На Руси досуговая деятельность выражается в самобытной культуре, в обычаях и традициях, притчах, ритуалах, былинах, сказаниях и пр. Принятие на Руси христианства привнесло серьезные изменения в сферу досуга – языческие ритуалы искоренялись, насаждались религиозные обряды и празднества. Такое переплетение язычества и православия нашло свое отражение в русской культуре праздника – взять хоть ни на что не похожую, самобытную и уникальную, русскую Масленицу. Одновременно с этим, основываясь на византийских традициях, на Руси развивается зодчество и живопись, распространяется грамота, появляются первые образцы древнерусского книгописания [3].

Деятельность Петра I положила начало серьезным изменениям досуговой сферы, добавив в анимацию светской роскоши и масштаба. Первые дискуссионные клубы, ассамблеи, культура массовых праздничных гуляний, распространение грамотности и культуры чтения – все это привнесло в русскую культуру свежий европейский дух и перенесло анимационную деятельность на новый уровень.

Особое место в истории становления досуга в России занимает семидесятилетний советский период, который изменил сферу культуры до неузнаваемости – сильнейшая идеология, повсеместное приобщение к грамотности, повышение уровня жизни общества, распространение самодеятельного народного творчества, развитие внешкольного образования.

Известный деятель народного образования прошлого века В.И. Чарнолуский говорит о том, что внешкольное образование – это целостная работа различных образовательных учреждений, которые ставят перед собой цели эстетического и интеллектуального развития населения [7].

Внешкольное образование возникает в России в конце XIX века и прослеживается в работе клубов по интересам, мастерских, первых летних оздоровительных лагерей-колоний и детских обществ. Один из первых таких детских клубов был организован Московским педагогом-экспериментатором и сторонником педагогики сотрудничества С.Т. Шацким. В 1909 им было создано общество «Детский труд и отдых» – по своей сути детский сад для малообеспеченных, функционирующий на основе самоуправления, в 1911 году создана одна из первых детских летних трудовых колоний «Бодрая жизнь».

В 1917 году четко определена роль и перспектива развития внешкольного образования, при Народном комиссариате РСФСР создается отдел, занимающийся внешкольным образованием, и уже в 1918 году начинает свою работу первая внешкольная организация. Одновременно организуется внеклассная работа в школе, происходит организация отдыха детей в каникулярный период, растет численность Дворцов пионеров и Станций юных туристов [1].

В СССР функционировало до 40 тысяч пионерских лагерей, где ежегодно отдыхало около 10 миллионов детей. С пионерами в детских лагерях в Советском Союзе работали пионерские вожатые, руководители пионерской дружины или отряда в школе.

Смены в пионерских лагерях организовывались для пионеров и октябрят от 7 до 15 лет, с 1 по 9 класс на период школьных каникул, а некоторые из лагерей были открыты для детей в течение всего года [5].

Среди разнообразия пионерских лагерей можно выделить следующие типы: загородные, санаторные (для ослабленных и больных детей), городские (дневные), колхозные, оздоровительные, спортивные, военно-спортивные, туристские, профильные (юных техников, натуралистов и др.), лагеря труда и отдыха. Самые крупные из пионерских лагерей:

- Всесоюзный пионерский лагерь ЦК ВЛКСМ «Артек» (Крымская область, УССР);
- Всероссийский пионерский лагерь ЦК ВЛКСМ «Орленок» (Краснодарский край, РСФСР);
- Всесоюзный пионерский лагерь ЦК ВЛКСМ «Океан» (Приморский край, РСФСР);
- Республиканский пионерский лагерь «Зубренок» (Минская область, БССР).

После распада СССР часть бывших пионерских лагерей были преобразованы в детские оздоровительные лагеря, многие пионерские лагеря прекратили свое существование полностью или в качестве места отдыха для детей.

В связи с отказом от советской идеологии сейчас активно идет поиск новых форм отдыха, но, по мнению С.А. Шмакова, потеряно организующее начало воспитательной работы. Автор предлагает сохранить структурные традиции пионерии – построение и самоуправление детских временных коллективов, организаторскую деятельность и наполнить досуг новым содержанием [9].

Детские оздоровительные лагеря имеют преимущества перед другими формами внешкольной работы с детьми. Во-первых, это проживание детей отдельно от привычной домашней среды в группе сверстников. Также ребята привыкают к самостоятельности, самообслуживанию и работе в коллективе, ежедневно укрепляя свое здоровье в тесном контакте с природой. Все это помогает развиваться и раскрываться как личности.

Наличие достаточно большого числа видов деятельности, возможность их свободного выбора и составление индивидуальной программы в сочетании с четким определением количества обязательных занятий и распорядка их посещения создают удачную комбинацию индивидуального и коллективного подхода в организации образовательно-воспитательного процесса. При правильно организованной деятельности детский оздоровительный лагерь располагает благоприятной атмосферой для самопознания и самовоспитания ребенка.

В Москве сейчас представлен достаточно большой выбор всевозможных лагерей для детей разных возрастов, где каждый ребенок сможет найти досуг по своему вкусу.

Один из популярных лагерей среди детей – лагерь активного отдыха «Большое Приключение». Организаторы авторской программы – известные российские путешественники Дмитрий и Матвей Шпаро, которые разработали особые программы активного отдыха для детей от 8 до 17 лет. В 2007 году программы лагеря «Большое Приключение» получили Гран-при на Всероссийском конкурсе программ летнего отдыха. В программе лагеря активный пеший и велотуризм, сплав на каяках, спортивное ориентирование, тимбилдинг, квесты, многодневные путешествие-трекинги и многое другое [14].

Большой популярностью пользуются языковые лагеря. Так, например, детский лагерь E-camp занимается организацией детского досуга, где важной составляющей программы является изучение английского языка. В спокойной непринужденной обстановке английский язык изучается быстрее и успешнее. Ребята учат не только говорить на английском языке, но и думать по-английски.

В программе лагеря – театр на английском, спортивные соревнования, дискотеки, игры и конкурсы, ежедневные языковые занятия, соответствующие уровню подготовки каждого ребенка [13].

Еще один яркий пример Подмосковных лагерей – детский творческий лагерь «Созвездия», где реализуются авторские программы оздоровительного и образовательного отдыха для детей от 6 до 16 лет. Детей ждет насыщенная культурно-развлекательная программа: развивающие спортивные мероприятия, тематические ролевые и бизнес игры, веревочные курсы, более 25 мастерских и мастер-классов, школа актерского мастерства, танцевальные и музыкальные конкурсы, ток-шоу и викторины.

Вот уже несколько лет в лагере в рамках творческой смены работают профильные отряды – для лидеров и старших активистов, которым нравится помогать вожатым, проводить викторины и конкурсы, играть с младшими отрядами разработана стажерская смена, где подросток каждый день узнает о том, как провести самый интересный квест, что такое «экватор» смены, как организовать вечернее КТД и многое другое. Для желающих в будущем стать бизнесменом разработана «Бизнес-смена» – в программе финансовые игры, тренинги на профориентацию, основы тайм-менеджмента, лидерские тренинги и прочее [12].

Самый известный лагерь СССР, которые знают многие дети и взрослые не только в России, но и за рубежом – легендарный «Артек». 16 июня 2015 года «Артеку» исполнилось 90 лет. Это юбилейный год и год рождения нового «Артека». Сейчас «Артек» – это Международный детский центр, который за год принимает около 20 тысяч человек. Для детей в «Артеке» работает 16 различных студий детского творчества, собственное телевидение, профильные отряды, детское экскурсионное бюро, 5 студий-музеев, множество спортивных площадок, залов и кортов, собственная школа [10].

При организации работы детского лагеря необходимо помнить, что самой главной задачей детских лагерей является оздоровление детей в широком смысле этого слова, которое невозможно без создания благоприятного климата в детском коллективе, без организации разнообразной творческой деятельности, способствующей духовному, интеллектуальному и физическому развитию ребенка. При этом важно осознавать, что любая деятельность должна соответствовать интересам конкретного ребенка, стимулировать творчество и самостоятельность, допускать возможность выбора способов достижения заданных целей, способствовать удовлетворению потребностей личности в самоутверждении.

Список литературы

1. Варакин В.Н. Организация отдыха и досуговой деятельности детей. – М.: Школьная Пресса, 2006. – 96 с.
2. Ганьшина Г.В. Самоуправленческие структуры студентов Москвы в системе организованного отдыха молодежи: опыт 1970–1980 гг. / Г.В. Ганьшина, Е.В. Бабаева // Экономика и предпринимательство. – 2015. – №5–1 (58–1). – С. 293–301.
3. Ганьшина Г.В. Развитие социально-культурной анимации в России // Экономика и предпринимательство / Г.В. Ганьшина, Е.Д. Шляпина. – 2015. – №6–3 (59–3). – С. 49–52.
4. Григорьева Е.И. Современные технологии социально-культурной деятельности / Е.И. Григорьева [и др.]. – Тамбов, 2014. – 512 с.
5. Документы ЦК КПСС и ЦК ВЛКСМ о работе Всесоюзной пионерской организации имени В.И. Ленина. – 3-е изд. – М., 1970. – 666 с.
6. Педагогические воззрения Платона и Аристотеля. – Пг.: Школа и жизнь, 1916.
7. Чарнолуцкий В.И. Основные вопросы внешкольного образования в России // Русская школа. – 1908. – №8.

8. Шляпина Е.Д. Организация досуга подростков средствами социально-культурной анимации / Е.Д. Шляпина // Социально-гуманитарные науки: история, теория, практика: Сб. тр. конф. – М., 2015. – С. 51–52.

9. Шмаков С.А. Загородный летний детский лагерь // Летний детский отдых / под ред. Г.Л. Шереш. – Мозырь: Содействие, 2008. – С. 232.

10. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.artek.org/>

11. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=LAW;n=1829>

12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.deticamp.ru/>

13. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.edcamp.ru/>

14. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pro-camp.ru/>

Гончарова Оксана Петровна

магистрант кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Аликина Екатерина Владимировна

научный руководитель,

доцент кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

К ВОПРОСУ ОБ ОТЛИЧИТЕЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЦЕРКОВНОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ

Аннотация: статья посвящена некоторым отличительным особенностям церковной хоровой музыки и противоречиям, существующим между понятиями «богослужебная музыка» и «духовная музыка».

Ключевые слова: хоровая музыка, богослужебная музыка, церковное пение.

Исполнительская хоровая школа как художественное направление сложилась в России к концу XIX века. Традиции церковного пения, как неотъемлемой части национальной культуры способствовали выработке стройной идейно-художественной системы.

В России до XIX в. слово «хор» вызывало прежде всего представление о церковном хоре. Ярким примером такого хорового коллектива, была деятельность Придворной певческой капеллы, олицетворявшей высочайший уровень исполнительства, но, при этом, исполнявшей преимущественно церковный обиходный репертуар. К концу XIX в. ведущее место в России занял Синодальный хор, исполнительская деятельность которого не ограничивалась только церковной музыкой. Новым явлением в композиторской школе стало стирание стилевых граней между церковными и светскими произведениями, в обогащении музыкального языка вокально-хоровыми красками, в привнесении в церковную музыку эмоционально окрашенных интонаций. Произошло смешение церковного пения со светским, для которого в большей степени существуют художественные законы музыкального искусства, но менее важны специфические законы исполнения духовной музыки, как сольной, так и хоровой. Исторический ход развития русского певческого искусства по пути чрезмерного увлечения новым композиторским стилем, имел следствием потерю сознания сущности духовного пения – автономной области певческого искусства. Это повлекло за собой стирание границы между понятиями «музыка» и «церковное пение». Тогдашние современные были именно противопоставлять «музыку» и «церковное пение», несмотря на то, что оба понятия относились к

церковной службе. Словом, «музыка», как известно, нередко обозначают как мирское музицирование, так и пение в церкви. Святыми отцами русского православия такое уподобление данных понятий вплоть до середины XVII в. категорически не допускалось. И в этом отношении *оно выступало в качестве оппозиции по отношению ко всей мирской музыке*, будь то пение или игра на музыкальных инструментах.

Понятия «богослужебное пение» и «музыка» противопоставлялись в христианском понимании, как показывают исследования В.И. Мартынова, и по своему внутреннему смыслу, и по происхождению, и по своим причинам, целям, условиям существования, средствам выражения [6, с. 94–98] «Противопоставление богослужебного пения и музыки на Руси... можно свести к противопоставлению принципа распева и принципа концерта, олицетворяющие различные типы организации мелодического материала в богослужении. Если мелодический материал, организованный на основе принципа распева, задавал единый священный ритм молитвенного дыхания, то есть, создавал непосредственное условие молитвы, то мелодии, организованные на основе принципа концерта, воссоздают игру чувств, сопровождающих молитву, то есть изображают то именно чувство, которое подразумевается в каждом конкретном слове богослужебного текста», – пишет В.И. Мартынов. В результате нарушается единообразие и порядок мелодического чина и возникает мелодическое бесчиние».

Противоречия между понятием «богослужебное пение» и «музыка» актуальны и по нынешний день. Так, например, в предисловии к «Божественной литургии» для смешанного хора без сопровождения митрополит Волоколамский Иларион (Алфеев) пишет: «Несоответствие между музыкальным оформлением и внутренним содержанием богослужения характерно (и) для самих музыкальных произведений, входящих в репертуар многих церковных хоров. Некоторые композиторы XIX века, не будучи священнослужителями, не могли проникнуть в дух православного богослужения «изнутри алтаря», и поэтому их музыка иногда не соответствовала исполняемым словам или совершаемым литургическим действиям». Там же: «Пение за литургией должно отличаться особой духовной проникновенностью и быть максимально далеким от тех образцов концертной, светской музыки, которые иной раз исполняются в храмах Русской Православной церкви» [8, с. 3–4].

Главным признаком духовной хоровой музыки, отличающим его от светской хоровой музыки, является не музыка как вид искусства, а ее совершенно особенная, самобытная эмоциональная наполненность. Под церковным пением подразумевается особый музыкальный способ передачи богослужебных текстов. Они произносятся или в форме возгласов, или в форме чтения нараспев, или же в форме более или менее мелодически развитой, – то есть в форме пения.

Отсюда граница между пением церковным и светским. Церковное пение зависит в первую очередь от общих литургических законов.

Формирующими факторами здесь являются: 1) богослужебный текст (то есть слово), 2) богослужебный чин и 3) музыкальный элемент. Музыка способствует здесь более ясному выражению смысла и характера текста. Текст первичен, и музыка не может доминировать над словом, так как в этом случае теряется конкретность мыслей, которые заключаются в тексте и определяют звуковое оформление. Оторванная от слова музыка (независимо от типа и качества исполнения) теряет свою смысловую значимость и сохраняет только свою эмоциональную окраску, не определяемую словами.

Концепция «богодуховенного пения», получившая свое развитие в трудах Отцов Церкви, была принята и в Древней Руси после обращения ее к христианству. В опоре на нее православная музыкальная педагогика формировала у

русского человека соответствующее отношение к богослужебному пению как к пению «божественному» по своему происхождению и внутреннему смыслу. Цель его – истинное восхождение к Богу в молитве и в исполнении божественной воли. Главным в богослужебном пении считалось созерцание божественного порядка и следование ему. При этом, как показывает исследование протоиерея Б. Николаева, оно отражало такие свойства Православной Церкви, как православное единство, святость, соборность, верность апостольскому учению [9, с. 15–24].

Позицию эту разделяли и Святые отцы Русской Православной Церкви, которые, следуя византийским традициям, рассматривали духовную музыку, как органичную часть богослужения. Причем в русской православной службе, как замечает И. А. Гарднер, роль богослужебного пения несравненно большая, чем в католической церкви. Свидетельством этого, по мнению исследователя, является отсутствие на Руси так называемой «тихой обедни» («тихой мессы»), т. е. Литургии без пения. Поэтому духовная музыка Русской Православной Церкви, по словам исследователя, есть не что иное, как «одна из форм самого богослужения». И не случайно в старину, как замечает ученый, русские называли богослужение «пением» и считали, что «идти на богослужение» – это то же самое, что «идти на пение» [2, с. 61].

В отличие от богослужебного пения в музыке прежде всего видели ее «богоборческую сущность», иными словами – безбожие. Ибо, как поясняет данную позицию В.И. Мартынов, целью музыки является уже не служение Богу, а «самоуслаждение души».

Принятый ныне термин «музыка», как известно, греческого происхождения. В отечественной музыкальной культуре этот термин в разные исторические периоды имел различное содержание. В Древней Руси он, как правило, обозначался словом «мусикия», и лишь иногда в отдельных относительно поздних источниках можно встретить слово «мусика».

Будучи неразрывно связанным со словом, духовная музыка отличается от светской музыки своими формами и теми художественными законами, которые в нем действуют. Эти законы могут совпадать с общемузыкальными, но могут и не совпадать; с другой стороны, далеко не все законы светской музыки приложимы к духовной музыке.

Понятиями «духовная музыка» и «церковное пение», отнюдь не тождественны. Можно сказать, что церковное пение – это сугубая принадлежность храмового богослужебного пения, а духовная музыка – это вид музыкальных произведений не только для храмового, но и для концертного исполнения. Возможности интерпретации духовной музыки, как более широкого понятия, предполагают большую свободу для исполнителя. Здесь уместны вопросы трактовки сочинения, допускается эмоциональное исполнение духовных сочинений, использование различных хоровых и ансамблевых приемов. Исполнительская трактовка предполагает глубину и эмоциональность выразительных красок, яркость тембровой и динамической палитры. Тем не менее, при исполнении важно осознавать первичность духовного слова, его высокий смысл. Василий Кесарийский, Византийский писатель IV века писал: «Пусть язык твой поет, а ум прилежно размышляет над смыслом песнопения, дабы в пении участвовал твой дух и твой ум».

Педагогический поиск и интерес к изучению духовной музыки способствует тому, что она прочно вошла в репертуар профессиональных коллективов, учебных хоров музыкальных образовательных учреждений, детских хоровых студий и самодетельных коллективов. И, несмотря на разницу подходов к предназначению и исполнению духовной музыки важно одно: духовная музыка звучит сегодня в храмах и в стенах концертных залов, являя собой источник духовно-нравственного обновления, приобщения к русской национальной культуре, воспитывая ум и дух подрастающего поколения.

Список литературы

1. Аликина Е.В. Интеллектуализация учебного процесса в хоре // Искусство и образование. – 2009. – №5. – С. 136–142.
2. Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви: Сущность. Система. История. – Сергиев Посад, 1998. – Т. 1.
3. Грибкова О.В. Теория и практика формирования профессиональной культуры педагога-музыканта: автореферат дис. ... д-ра пед. наук / Московский городской педагогический университет. – М., 2010.
4. Грибкова О.В. Формирование профессиональной культуры будущего педагога-музыканта на основе компетентностного подхода // Педагогика искусства. – 2009. – №4. – С. 91–95.
5. Живов В.Л. Исполнительский анализ хорового произведения как способ интенсификации обучения в классе дирижирования (на музыкально-педагогическом факультете пединститута: дис. ... канд. пед. наук. – М., 1978.
6. Мартынов В.И. История богослужбного пения. – Сергиев Посад, 1994.
7. Мещерина Е.Г. Духовно-эстетические основания музыкального искусства средневековой Руси дис. ... д-ра филос. наук. – М., 2001.
8. Митрополит Волоколамский Иларион. Божественная литургия. – М., 2006.
9. Николаев Б., протоиерей. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения: Опыт исследования мелодии и нотации русского православного церковного пения со стороны церковно-богослужбной. – Иосифо-Волоцкий монастырь, 1995.
10. Уколова Л.И. Музыкальное образование как фактор духовно-нравственного воспитания в русле укрепления культуры нации // Образование и наука в современных условиях. – 2015. – №4(5). – С. 132–135.

Грязнова Алевтина Игоревна

соискатель кафедры вокальной магистратуры
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Грибкова Ольга Владимировна

научный руководитель,

профессор кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Аннотация: в статье рассматривается построение содержания музыкального образования дошкольников как организация музыкальной предметно-развивающей среды.

Ключевые слова: искусство, музыкальное искусство, музыкальное воспитание, музыкальная деятельность.

Начиная с далеких времен люди стремились к прекрасному. Гармония природы, ее красота, звуки всегда привлекали человека и являлись источником вдохновения. Ведь природа и человек связаны друг с другом. Человек есть сама природа.

Музыка окружает нас повсюду и имеет возможность воздействовать. Недавно ученые провели исследования, где подтвердились священные писания о том, что наш мир создан из звука. Например, музыка Моцарта и Вивальди воздействует благоприятно на человека, а тяжелый рок разрушает клетки орга-

низма и приводит к болезням. Так средства массовой информации обрушивают на детей примитивную, безнравственную, агрессивную музыку. Это приводит к безнравственному, примитивному обществу! Как говорил Конфуций: «Разрушение государства начинается именно с разрушения его музыки. Не имеющий светлой и чистой музыки народ обречен на вырождение».

Поэтому очень важно, чтобы родители уделяли больше внимания музыкальному воспитанию детей, так как музыкальное искусство является одним из богатейших и действенных средств эстетического воспитания, она обладает большой силой эмоционального воздействия, воспитывает чувства человека, формирует вкусы.

Отсутствие полноценных музыкальных впечатлений в детстве с трудом восполнить впоследствии. Поэтому музыкальное воспитание нужно начинать в дошкольном возрасте. Музыка имеет сходную с речью интонационную природу. Подобно процессу овладения речью, для которой необходима речевая среда, чтобы полюбить музыку, ребенок должен иметь опыт восприятия музыкальных произведений разных эпох и стилей, привыкнуть к ее интонациям, сопереживать настроениям. Известный фольклорист Г.М. Науменко писал: «... у ребенка, попадающего в социальную изоляцию, происходит задержка умственного развития, он усваивает навыки и язык того, кто его воспитывает, общается с ним. И какую звуковую информацию он впитает в себя в раннем детстве, та и будет основным опорным поэтическим и музыкальным языком в его будущем сознательном речевом и музыкальном интонировании. Становится понятным, почему те дети, которых укачивали под колыбельные, воспитывали на пестушках, развлекали прибаутками и сказками, с которыми играли, исполняя потешки, по многочисленным наблюдениям, наиболее творческие дети, с развитым музыкальным мышлением ...».

Музыкальное развитие оказывает ничем не заменимое воздействие на общее развитие: формируется эмоциональная сфера, совершенствуется мышление, воспитывается чуткость к красоте в искусстве и жизни. «Только развивая эмоции, интересы, вкусы ребенка, можно приобщить его к музыкальной культуре, заложить ее основы. Дошкольный возраст чрезвычайно важен для дальнейшего овладения музыкальной культурой. Если в процессе музыкальной деятельности будет сформировано музыкально-эстетическое сознание, это не пройдет бесследно для последующего развития человека, его общего духовного становления» (О.П. Радынова).

Занимаясь музыкальным воспитанием, важно помнить и об общем развитии детей. Дошкольники имеют небольшой опыт представлений о чувствах человека, существующих в реальной жизни. Как говорил Аристотель: «По средствам мелодии и ритма можно вызывать любые чувства. Следовательно, при помощи музыки, человек приучается испытывать правильные чувства, таким образом, музыка обладает силой формировать характер». Слушая музыку, дети получают воспитание и понятие о добре и зле, о героизме и трусости.

Помимо нравственного аспекта, музыкальное воспитание имеет большое значение для формирования у детей эстетических чувств: приобщаясь к культурному музыкальному наследию, ребенок познает эталоны красоты, присваивает ценный культурный опыт поколений.

Помимо разнообразных сведений о музыке, имеющих познавательное значение, беседа о ней включает характеристику эмоционально-образного содержания, следовательно, словарь детей обогащается образными словами и выражениями, характеризующими чувства, переданные в музыке. Умение представить и воспроизвести высоту звуков в мелодии так же предполагает умственные операции: сравнение, анализ, сопоставление, запоминание, что так же влияет не только на музыкальное, но и на общее развитие ребенка.



Рис. 1

Значимость музыкального воспитания пытались обосновать еще в прошлом веке члены Петербургского общества содействия дошкольному воспитанию, считавшие, что главное заключается в формировании у дошкольников музыкальности, чувства ритма и слуха. В 1873 году появился «Сборник статей и материалов для бесед и занятий дома и в детском саду, для чтения в гимназиях, учительских семинариях и городских училищах», где его автор, И. Белов, попытался разработать методы знакомства с играми под пение. В музыкальном сборнике «Подвижные игры с пением» (автор Н. Филитис) были подобраны игры, популярные по сей день в музыкальной работе с детьми («Теремок», «Дождик», «Каравай», «Ладушки»).

Создатель модели «идеального детского сада» К.Н. Вентцель предложил свою систему музыкального воспитания, состоящую из разнообразных видов деятельности: пение, слушание, танцев, игры на детских музыкальных инструментах. Основное назначение музыкального воспитания, с его точки зрения, не формирование навыков копирования и механического воспроизведения, а развитие творческих сил ребенка. Поэтому, считал он, надо опираться на свободную активность детей, исходить из природы ребенка, смотреть на него как на «маленького художника». В музыкальной работе, по мнению педагога, должно быть два этапа:

- первый – воспринимающая деятельность, когда малышу поют, играют на инструменте, а он слушает;
- второй – строится на методе «освобождения творческих сил», благодаря этому ребенок творит в музыке, импровизируя мелодии голосом или на музыкальном инструменте.

Развитию художественно – творческих представлений детей помогает воспитатель, который создает соответствующую атмосферу, подбирает музыкальный репертуар, учитывая при этом потребности, переживания, желания детей.

Третьим направлением в развитии теории и практики музыкального воспитания можно считать работу детского сада супругов Шацких.

Эстетическое воспитание было основообразующим и интегрирующим элементом педагогической концепции С.Т. Шацкого. Оно строилось на культурологическом подходе, когда происходит введение искусства в жизнь и организация жизни в искусстве, поэтому девиз С.Т. Шацкого «музыка должна быть!».

По мнению автора, необходимо учитывать следующее:

- музыкальная жизнь должна быть организована в соответствии с возрастом и потребностями детей;
- опираться на личный опыт ребенка;
- должны быть созданы условия для развития музыкального слуха, музыкального языка, творческого восприятия.

Важно систематически обследовать степень музыкального развития детей, выявляя при этом их потребности и интерес к музыке, творческие способности, а также уровень музыкальных знаний. Только благодаря такому подходу можно создать необходимую музыкальную атмосферу на концертах, вечерах, специальных занятиях.

В детском саду Шацких музыкальное воспитание осуществлялось наиболее системно и последовательно, поэтому не случайно, что книга В.Н. Шацкой «Музыка в детском саду», до сих пор считается первым методическим пособием по музыкальному воспитанию дошкольников.

Музыкальное искусство, его особенности выдвигают перед педагогом необходимость решения ряда специфических задач:

1) воспитывать любовь и интерес к музыке. Только развитие эмоциональной отзывчивости и восприимчивости дает возможность широко использовать воспитательное воздействие музыки;

2) обогащать впечатления детей, знакомить их с разнообразными музыкальными произведениями и используемыми средствами выразительности;

3) приобщать детей к разнообразным видам музыкальной деятельности, формируя восприятие музыки и простейшие исполнительские навыки в области пения, ритмики, игры на детских инструментах. Знакомить с начальными элементами музыкальной грамоты. Все это позволит им действовать осознанно, непринужденно, выразительно.

Развивать общую музыкальность детей (сенсорные способности, ладовый слух, чувство ритма), формировать певческий голос и выразительность движений. Если в этом возрасте ребенка обучают и приобщают к активной практической деятельности, то происходит становление и развитие всех его способностей.

Музыкальная деятельность включает в себя: восприятие, исполнительство, творчество, музыкально-образовательная деятельность. Виды музыкальной деятельности реализуются на занятиях, в повседневной жизни детского сада, в процессе досуговой деятельности (во время отдыха, вечеров развлечений, праздников, самообразования, в процессе творчества, а также в быту).

Структура, виды музыкальной деятельности и их взаимодействие отражены в схеме, которая составлена О.П. Радыновой на основе схемы Н.А. Ветлуговой (рис. 2).

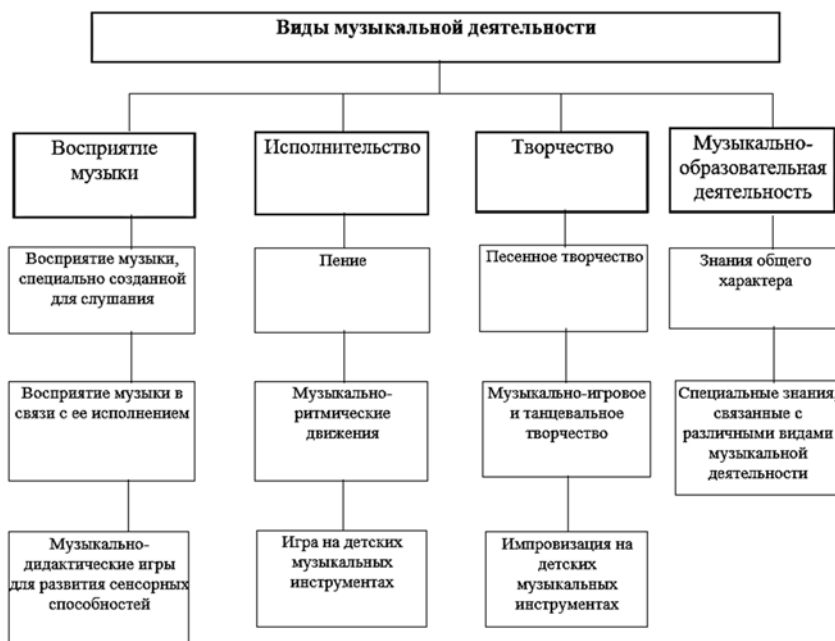


Рис. 2

Как видно из приведенной схемы, все виды деятельности взаимосвязаны и взаимодействуют между собой. Каждый вид деятельности служит средством развития какой-либо музыкальной способности. С помощью восприятия музыки, различения эмоциональной окраски формируется ладовое чувство. Звуковысотный слух (музыкально-слуховые представления) развивается с помощью тех видов деятельности, в которых эта способность проявляется, а именно в двух видах исполнительства – пении и игре на музыкальных инструментах по слуху. Ритмическое чувство находит выражение в первую очередь в музыкально-ритмических движениях, воспроизведении ритмического рисунка в хлопках, на музыкальных инструментах, в пении.

Эмоциональная отзывчивость на музыку развивается в процессе всех видов музыкальной деятельности.

В то же время в развитии музыкальных способностей различные виды деятельности могут взаимозаменять друг друга. Например, звуковысотный слух может быть развит в пении или игре на музыкальных инструментах; чувство ритма – в музыкально-ритмических движениях и т. д. Таким образом, все виды музыкальной деятельности являются средствами музыкального воспитания и развития детей.

Так, через музыкальные занятия у ребенка развиваются чувство прекрасного, эстетический вкус, а также через музыку ребенок познает мир, поведение людей, жизненные ситуации, которые отражены в музыке. Не зря Платон говорил: «Музыкальное воспитание – намного более действенный инструмент,

чем любой другой, потому что и ритм, и гармония проникают в самые сокровенные уголки души, закрепляются там и при правильном воспитании придают душе человека привлекательность и изящество».

Список литературы

1. Алиев Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта. – М., 2000. – С. 169
2. Грибкова О.В. Качество как базовый принцип и критерий эффективности организации профессиональной подготовки студентов в современном вузе // Научные проблемы гуманитарных исследований. – 2010. – №8. – С. 142–148.
3. Башарина Н.М. Работаем по программе «Путешествие в прекрасное» / Н.М. Башарина // Начальная школа плюс До и После. – 2004. – №4.
4. Булатова Е.А. Музыкально-эстетическое образование в социокультурном развитии личности. – Екатеринбург, 2001. – С. 145.
5. Зацепина М.Б. Музыкальное воспитание в детском саду. Программа и методические рекомендации. – М.: Мозаика-Синтез, 2006. – С. 89
6. Иванченко Г.В. Психология восприятия музыки. – М.: Смысл, 2001. – С. 264.
7. Картушина М.Ю. Проблемы современного музыкального воспитания дошкольников / М.Ю. Картушина // Управление ДОУ. – 2005. – №5. – С. 42–46.
8. Костина Э.П. Музыкальная среда как средство развития креативности ребенка / Э.П. Костина // Дошкольное воспитание. – 2006. – №11. – С. 37.

Губенко Наталья Николаевна

аспирант кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Афанасьев Владимир Васильевич

научный руководитель, д-р пед. наук,

профессор кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ НРАВСТВЕННОСТИ ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация: в статье рассматриваются проблемы развития нравственности детей старшего дошкольного возраста. Сформулировано и обосновано авторское видение путей разрешения проблем нравственного развития подрастающего поколения средствами музыкального искусства.

Ключевые слова: нравственность, развитие, музыкальное искусство, дошкольный возраст, воспитание, восприятие музыки.

Музыкальное искусство является одним из самых действенных видов искусства, и главная педагогическая миссия музыки связана с ее нравственной направленностью и формированием социально определенного типа личности. Воздействуя через эмоции, чувства, музыка оказывает влияние на весь духовный мир человека, обеспечивает его воспитание и социализацию. Правильно, умело заложенные представления детства могут определить всю дальнейшую жизнь, профессию человека, сохранить значение идеала, нравственного образа жизни. Поэтому дошкольный период является наиболее важным, ключевым периодом, когда закладываются основы личностных качества человек [1,6].

Несмотря на ряд исследований, посвященных музыкальному образованию в ДОУ, теоретические обоснования по проблеме нравственного воспитания де-

тей старшего дошкольного возраста средствами музыкального искусства разработаны еще недостаточно. Это определяет необходимость разработки научно обоснованного методического сопровождения процесса формирования нравственности дошкольников в возрасте 6–7 лет средствами музыкального воспитания.

Одна из часто встречающихся проблем в дошкольной музыкальной педагогике – превращение музыкального занятия в урок знаний, умений, навыков в ущерб знаниям подлинно музыкальным, эстетическим, нравственным. Специфика действия музыкального искусства на нравственность человека связана с развитием эмоционально-нравственной отзывчивости. Поэтому проблема живой, непосредственной реакции на музыку выдвигается как первоочередная задача в музыкальной педагогике. В связи с этим в дошкольном детстве, на начальном этапе развития музыкального восприятия, ребенку нужно помочь услышать и понять музыку, войти в мир ее сложных образов. С другой стороны, чтобы ребенок понимал художественный смысл музыкального произведения, умел анализировать интонационное развитие музыки, нужны знания-процессы, которыми должен овладеть дошкольник в процессе воспитания у него «искусства думать об искусстве». Анализ музыкальных произведений углубляет детское эмоциональное восприятие, и одна из важных педагогических проблем при развитии восприятия музыки заключается в сохранении эмоционального отношения при всё возрастающей сознательности ребенка [3].

Решение проблемы видится в поиске соотношения между воспитанием нравственной, духовной культуры личности, и обучением закономерностям искусства. Эти два направления должны рассматриваться как единый взаимосоуславливающий неразрывный процесс.

Музыкальное искусство – искусство интонации, поэтому разработка методов постижения музыки на интонационной основе является значимым способом решения вышеуказанной проблемы.

Одной из форм музыкального воспитания старших дошкольников является музыкальное занятие, включающее в себя различные виды музыкальной деятельности. В педагогической практике нередко возникает проблема узкого, формального подхода к построению занятия музыки – расчленению целостности на образующие его части-элементы. При таком подходе главной целью является не отношение человека к миру, не восприятие музыкального искусства в его связях с жизнью, что способствует развитию нравственных качеств дошкольника, а развитие отдельных сторон музыкального слуха. Так как восприятие – основа музыкального искусства во всех его проявлениях, то, согласно этой теории, занятие приобретает целостность, не распадаясь на отдельные виды деятельности, но вместе с тем и не избегая их [2, 4].

Решением проблемы целостности музыкального занятия является поиск современного подхода к развитию восприятия музыки, воплощенный в принципе тематизма. Тематическое построение занятия музыки – реальный шаг на пути развития музыкальной культуры ребенка, воспитания нравственно-эстетических качеств личности в процессе освоения многообразных форм и жанров музыки и создания у него целостной «звучащей картины музыкального искусства».

В программах музыкального воспитания в ДОУ традиционного направления определены «возможности» и «нормы» музыкального развития детей по возрастным категориям, предлагается примерный репертуар по всем видам музыкальной деятельности. Если эти нормы рассматривать с точки зрения доступности, то они касаются исключительно знаний, умений, навыков, но не затрагивают нравственного, духовного, эмоционального развития детей [5].

В связи с этим обозначается еще одна проблема – определение доступности в восприятии дошкольниками старшего возраста музыкального материала.

«Сложно или легко?», – в музыкально-педагогической практике порой невозможно заранее определить доступность того или иного произведения, просчитать влияние музыкального произведения на эмоциональный мир ребенка.

Нередко произведения, включенные в программу и считающиеся доступными для восприятия, вызывают у детей слабые эмоции, и наоборот, та музыка, которая кажется сложной и «недоступной» для дошкольников, заставляет переживать чувства героев, оказывает сильное влияние, что и дает значительный толчок формированию нравственных качеств.

Существует мнение отдельных педагогов-музыкантов о том, что дошкольники должны воспитываться только на оптимистической, светлой музыке, радостно созерцая ее, получая удовольствие, положительные эмоции. Произведения же с драматическим развитием, по их мнению, детям в таком возрасте недоступны, а отрицательные эмоции вообще вредны для детской психики.

Но исследования последних лет показали, что детям начальной школы, в том числе и старшим дошкольникам, оказывается вполне доступной музыка ярких контрастов, глубоких содержательных обобщений, достаточно сложная по языку. Детей не нужно ограждать от реальной жизни: они заинтересованно относятся к категориям добра и зла, жизни и смерти, счастья и несчастья [3].

Б.В. Асафьев, выступая с идеей культурологического подхода к музыкальному образованию, писал: «Музыкальная культура наша нуждается в слушателе, способном критически разбираться в художественных музыкальных явлениях, а не в пассивном созерцателе... Тогда будет больше основания и здравого смысла в суждениях «нравится» и «не нравится». Эта проблема остается актуальной и в наше время.

Одно из важных направлений современной педагогики – приобщение детей к эталонным, классическим произведениям. Сегодня в реальной жизни дети практически не имеют возможности слышать подлинные шедевры мировой музыкальной культуры. В детском саду они воспитываются, в основном, на упрощенном по музыкальному языку репертуаре, не имеющим подлинной художественной ценности, а в семье, как правило, слышат лишь развлекательную музыку.

А ведь именно в детстве, когда ребёнок обладает повышенной любознательностью, эмпатией, открыт навстречу всему новому и прекрасному, ознакомление с высокохудожественными образцами подлинного музыкального искусства оказывает значительное воздействие не только на музыкальное, но и на нравственное развитие ребёнка. Активизировать интерес дошкольника к классической музыке – важнейшая задача сегодняшнего дня.

Для решения этой задачи Департамент образования г. Москвы разработал новый проект – «Классическая музыка в детском саду». Реализация новых образовательных проектов позволяет обеспечить каждому маленькому москвичу приобщение к классическому искусству во всём богатстве его видов и жанров.

Погружение в прекрасный мир классической музыки должно происходить в первую очередь на музыкальных занятиях. Праздники и праздничные развлечения также являются богатым источником музыкальных впечатлений и оказывают огромное воспитательное воздействие на ребенка. Превращение же детских праздников в шоу с музыкалой сомнительного качества – одна из распространённых проблем сегодняшнего дня. Музыкальный руководитель должен использовать высокохудожественную классическую музыку, которая превращает мероприятие в культурное событие, что особенно важно для воспитания духовно-нравственной личности дошкольника.

Проблема ознакомления дошкольников с классической музыкой может быть решена при условии использования качественных программ и технологий, высокого уровня профессиональной подготовки педагогов, проводящих музыкальные занятия, и их взаимодействия со всем педагогическим коллективом.

Каждый ребенок воспринимает музыку по-своему. В связи с этим требует специального рассмотрения проблема личностного подхода к дошкольнику в процессе музыкальной деятельности. На сегодняшний день как в теории, так и в практике, личностный подход не стал доминирующим, и, кроме того, нередко фактически подменяется индивидуальным подходом.

Решение проблемы должно быть разработано в русле личностно-ориентированного подхода, что позволяет дифференцированно подойти к нравственному развитию каждого ребенка. Реализация личностного подхода в практике воспитания эффективно влияет на формирование нравственных качеств ребенка, его отношений к миру и с миром, к себе и с самим собой, на развитие чувства собственного достоинства, ответственности, терпимости.

В понимании Д.Б. Кабалева воспитательный потенциал уроков музыкального искусства определяет живое общение всех участников музыкальной коммуникации. Это решает сегодняшнюю проблему лишней заорганизованности процесса обучения, авторитарного стиля воспитания. Живое общение создает эмоционально благоприятную обстановку для каждого ребенка, что способствует развитию творческих и личностных качеств детей [3].

Создание благоприятной, эстетической атмосферы на занятии помогает решать также одну из «вечных» проблем музыкальной педагогики – увлечение, проявление интереса ребенка к музыкальному искусству.

Заинтересованность детей, их живое, эмоциональное отношение ко всему тому, что они делают и узнают на музыкальном занятии – непереносимое условие развития нравственности дошкольников. С одной стороны, педагог должен знать, какие моменты являются первыми побудительными факторами привлечения внимания, интереса детей к музыке; уметь преподнести материал доходчиво, понятно, эмоционально, начиная с того, что детей окружает, что они могут непосредственно наблюдать, постепенно расширяя круг знаний.

С другой стороны – прививать интерес дошкольников старшего возраста к музыкальному искусству можно только систематически развивая их музыкальный слух, творческие способности, навыки восприятия музыки. Творческий контакт с детьми в атмосфере взаимной заинтересованности на музыкальных занятиях усиливает желание детей «общаться» с музыкой.

Особого внимания требует проблема недостаточно сформированной системы работы дошкольного учреждения с родителями по вопросам нравственного воспитания ребенка в семье.

В настоящее время все чаще стала возникать проблема «потерянного поколения» девяностых годов. Представители этого поколения сейчас водят своих детей в детские сады, школы. Как мы знаем, в 90-е годы практически не уделялось внимания нравственному воспитанию общества. Вследствие этого, многие современные молодые родители сами не понимают значимости формирования нравственного сознания и поведения ребенка.

Тем не менее нравственное воспитание начинается в семье, поэтому развитие нравственных качеств личности ребенка не может быть эффективным, если духовно-нравственные ценности не транслируются семьей, если семья не взаимодействует с ДОО в решении задач нравственного воспитания.

На одной из конференций для педагогов Президент В.В. Путин поддержал идею о необходимости воспитания молодых родителей, создав специальные центры. Авторы статьи полагают, что такие центры должны быть созданы на базе образовательных учреждений, и в них должно иметь место и музыкальное просвещение, направленное на духовно-нравственное воспитание родителей.

При правильном подходе к этой проблеме можно использовать влияние на мировоззрение взрослого родителя, родителя-зрителя, родителя-слушателя че-

рез ребенка, через его музыкальную деятельность. В этом ключе нужны разработки совместной музыкальной деятельности под руководством педагога: родители – ребенок, мама – ребенок, папа – ребенок.

В процессе музыкальных занятий в ДООУ ребенок приобщается к различным видам искусства. Задача музыкального руководителя – с позиций индивидуального, творческого, профессионального подхода решать одну из важнейших современных проблем художественного образования дошкольников – воспитание нравственного человека. Все вышеизложенные проблемы музыкального образования в ДООУ могут быть решены в условиях соответствующей системной методики по развитию нравственности дошкольников старшего возраста средствами музыкальной деятельности.

Список литературы

1. Уколова Л.И. Формирование духовной культуры молодого поколения // Искусство и образование. – 2008. – №2. – С. 62–67.
2. Уколова Л.И. Музыкальное образование как фактор духовно-нравственного воспитания в русле укрепления культуры нации // Образование и наука в современных условиях. – 2015. – №4 (5). – С. 132–135.
3. Уколова Л.И. Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека // Педагогика искусства. – 2012. – №4. – С. 40–49.
3. Грибкова О.В. Творческая самореализация личности будущего учителя музыки как педагогическая проблема // Педагогика искусства. – 2010. – №4. – С. 99–104.
4. Грибкова О.В. Роль компетентностного подхода в становлении профессиональной культуры педагога-музыканта // Среднее профессиональное образование. – 2010. – №8. – С. 14–15.
5. Грибкова О.В. Модель образовательного пространства как фактор повышения профессиональной культуры педагога-музыканта // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – №6. – С. 264–266.

Забелок Елена Борисовна,

доцент кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Новиков Сергей Борисович,

доцент кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ

Аннотация: в данной статье рассматриваются музыкальные занятия в классе вокальной подготовки как воспитательное воздействие на подрастающее поколение. Авторами утверждается, что владение вокальным голосом является одним из важнейших профессиональных навыков, которые требуются для работы в общеобразовательной школе.

Ключевые слова: педагогика музыкального образования, воспитание вокальных навыков, координационно-тренировочный компонент, оптимальный резонанс, правильная мышечная координация.

Предметы, связанные с музыкой в школьной программе и в частности пение, кроме образовательной функции, имеют большое воспитательное воздействие на подрастающее поколение. Патриотизм нравственность, музыкально-эстетический вкус и художественное воображение – вот те качества, которые

прививает музыка. В музыкальных занятиях и, особенно в хоровом пении находит своё воплощение основополагающий принцип педагогики: воспитывающее обучение. Такой подход позволяет по достоинству оценить место урока пения в программе общеобразовательной школы.

В таком контексте вокальная подготовка учителей пения вырастает до масштабов государственной важности.

В современных условиях подготовка учителей музыки проводится в педагогических вузах, одним из которых является ГАОУ ВО Московский городской педагогический университет. Структурное подразделение, где осуществляется обучение будущих школьных учителей музыки, называется институт культуры и искусств.

Воспитание вокальных навыков здесь и в других подобных образовательных учреждениях имеет свои специфические особенности. Если для будущих профессиональных певцов, студентов консерватории, вокал это профилирующий предмет и наличие вокальной одарённости является обязательным, то для студентов музыкально-педагогических факультетов педагогических университетов владение голосом является одним из многих профессиональных навыков, которые требуются для работы в современной общеобразовательной школе. В соответствии с требованиями Федерального образовательного стандарта наряду с освоением навыков владения музыкальным инструментом и дирижирования, они должны получить знания о профессиональном голосообразовании и основах вокальной методики. Однако на музыкальных направлениях педагогических университетов приходят учиться молодые люди, имеющие не только разный уровень вокальных способностей, но, что более существенно, имеющие разный уровень физиологической зрелости голосового аппарата. Средний возраст студентов 1 курса института культуры и искусств Московского городского педагогического университета за период 2013–2015 годы составляет 18,1 лет. Из них 38,5% составляют студенты в возрасте до 17 лет. Эти цифры показывают, что почти половина первокурсников имеют возраст, когда в недалёком времени произошли возрастные физиологические изменения голоса, называемые мутацией. В этот период детские легкие голоса мальчиков и девочек меняют диапазон и тембровую окраску звучания. Изменяются форма и размеры гортани, а также длина и мышечная масса голосовых связок Е.И. Алмазов, М.С. Грачёва. Кроме того, в процессе роста тела изменяются его формы и мышечная масса: увеличивается объём грудной клетки, а также мышечная масса брюшной стенки и диафрагмы. Увеличивается и сила мышц. В результате этих изменений молодой человек получает новые анатомо-физиологические «координаты» для извлечения звука. Вопрос о безусловной преемственности детских вокальных навыков можно бы оставить открытым. Формирование «взрослого голоса» по сложности и многообразию задач сравнимо с первичной вокальной подготовкой детей. Практика показывает, что зеркальный перенос прежних детских навыков и ощущений невозможен. Подтверждением тому могут служить творческие судьбы детей, бывших «звёздочками» детского вокального исполнительства: Робертино Лоретти в Италии и Серёжа Парамонов в России. Они не стали вокальными звёздами в своей взрослой жизни. Развитие у студентов «взрослого» голоса требует в разной степени длительного промежутка времени и особых педагогических приёмов и методик. Занятия необходимо проводить с осторожностью, внимательно соблюдая принципы постепенности и последовательности. Иначе говоря, процесс обучения нужно начинать почти заново.

Основными техническими компонентами педагогики вокала для будущих учителей музыки так же, как и для будущих профессиональных певцов, являются достижение оптимального резонанса и правильной мышечной координации. В.П. Морозов пишет: ... «мышечное неудобство при пении – грозный сиг-

нал неправильности вокальной техники». Мышечное неудобство, которое больше касается координации дыхания, грозит будущим школьным учителям пения быстрой утомляемостью голоса и развитием профессиональных заболеваний.

В начальном периоде вокальной подготовки целесообразно выделить предварительный координационно-тренировочный этап. В рамках такого этапа упражнения, направленные на формирование правильного координационного стереотипа вокального дыхания и основ воспроизведения академического вокального звука могли бы обеспечить хороший базис для вокального здоровья студентов во время дальнейшего обучения в вузе и будущей успешной профессиональной деятельности учителя пения в школе.

Но при всей своей привлекательности и рациональности, идея координационно-тренировочного этапа вокальной подготовки в идеальном воплощении в рамках учебной программы трудно выполнима. Студенты с первого курса должны заниматься хоровой деятельностью, самостоятельно петь хоровые партии в процессе освоения навыков дирижирования, петь на занятиях по сольфеджио. Поэтому в условиях реальной учебной программы можно говорить не о координационно-тренировочном этапе, а о координационно-тренировочном компоненте, как необходимом элементе каждого занятия по сольному пению.

С.П. Юдин утверждал, что для каждого вокалиста педагогические приёмы могут быть разными, но «правильный механический принцип для всех голосов – мужских и женских – всегда один и тот же».

Если мы принимаем термин «механический», то предполагается, что целостный процесс условно можно разять на отдельные его элементы.

Одним из таких элементов является фонационное дыхание. Тренировка стереотипа дыхания без эксплуатации неокрепшего и не всегда правильно настроенного голоса студента также может дать хорошие результаты. Важно выбрать правильную модель тренировки и обозначить перечень задач, которые мы хотим решить. Подбор тренировочных упражнений должен базироваться на знании педагогом анатомо-физиологических основ фонационного дыхания. Главное его отличие от физиологического дыхания является процесс активного фонационного выдоха (Л.А. Ярославцева, Л.Б. Дмитриев). Идея моделирования фонационного выдоха состоит в следующем. Если смыкание голосовых связок служит главным условием включения активного выдоха, то любой духовой инструмент может служить как модель смыкания голосовых связок и требует также активного выдоха.

Если студенту-вокалисту предложить выдувать воздух в простейший духовой инструмент – язычковый камертон, то мы получим модель фонационного выдоха, но без участия голосовых связок. В условиях такого моделирования, не остерегаясь перегрузить голосовые связки, появляется возможность тренировать все важнейшие элементы певческого дыхания: ровность, непрерывность и продолжительность. Иногда в начальном периоде вокальной подготовки подобные инструменты могут вызывать излишнее напряжение выдыхательных мышц. Облегчённым вариантом может служить удлиненное воспроизведение буквы «с».

При формировании академического вокального звука студент должен услышать этот звук. Преподаватель обязан дать студенту послушать образцы вокальной классики, представить ему вокальный эталон академического пения. Чем богаче фонотека вокального педагога, тем лучше конечный результат. Нельзя переоценить совместное посещение вокальных концертов с последующим обсуждением и обменом мнениями. Наконец, голос вокального педагога должен быть эталоном академического пения. Иногда исполнение произведения в классе производит больший эффект, чем подробные словесные объяснения исполнительских задач.

Возвращаясь к фразе В.П. Морозова о «мышечном неудобстве», фонационное моделирование позволяет студенту под наблюдением педагога тренировать такой стереотип координации дыхания, при котором появляется ощущение мышечного комфорта, а вокальный эталон помогает студенту в освоении навыков академического пения.

Список литературы

1. Алмазов Е.И. О возрастных особенностях голоса дошкольников, школьников и молодежи // Научная конференция по вопросам вокально-хорового воспитания детей подростков и юношества. – М., 1961. – С. 12–14.
2. Грачёва М.С. Материалы о возрастных особенностях морфологии и иннервации гортани и мягкого нёба // Научная конференция по вопросам вокально-хорового воспитания детей подростков и юношества. – М., 1961. – С. 43–45.
3. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2004. – 368 с.
4. Емельянов В.В. Методика координационно-тренировочного этапа вокальной подготовки будущих учителей музыки в педагогическом вузе: дис. ... канд. пед. наук. – М., 2005.
5. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. – М.: ИП РАН МГК им П.И. Чайковского, 2002. – 496 с.
6. Новиков С.Б. Вокальная подготовка будущих учителей пения на начальном этапе // Искусство и образование. – 2011. – №4 (72). – С. 26–32.
7. Уколова Л.И. Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – №6. – С.274–276.

Иваницкая Анна Викторовна

магистрант 1 курса кафедры музыкального образования,
музыковедения и инструментального исполнительства
института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Князева Галина Львовна

научный руководитель, канд. пед. наук,
доцент кафедры музыкального образования,
музыковедения и инструментального исполнительства
института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ГУСЛИ ЗВОНЧАТЫЕ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И АРТПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИГРЕ НА ДАННОМ ИНСТРУМЕНТЕ

Аннотация: в данной статье рассматриваются гусли звончатые и их воздействие на слушателя и исполнителя в контексте артпедагогики. Показаны особенности звучания инструмента, его репертуарные, технические, выразительные возможности и выявлена артпсихологическая направленность данного инструмента.

Ключевые слова: инструментальное исполнительство, гусли звончатые, артпедагогика, артподход, артметод, артпсихологическое воздействие.

В XXI веке в общей системе музыкально-эстетического воспитания детей одно из ведущих мест занимает музыкальное инструментальное исполнительство. В контексте возрождения культурных традиций возрастает интерес к русским народным инструментам. Поэтому развитие таких инструментов имеет важнейшее значение для укрепления государственности России. Оно способ-

ствуется сохранению исторической памяти народов России, открывает пути общения людей в добре, любви и красоте. Один из наиболее необычных и ярких инструментов – гусли звончатые – получают все более широкое распространение. В последние десятилетия наблюдается активный рост интереса к традиционным формам гусельного исполнительства. Широкие возможности инструмента предоставляют огромное поле деятельности для артподхода и артпсихологического воздействия на человека.

Гусли – это полноценный академический инструмент, прекрасно сочетаемый с тембрами симфонического оркестра в оркестровой и ансамблевой практике, и, конечно, самодостаточный сольный инструмент. Гусли могут нести самые разные нагрузки – эмоциональные, выразительные и художественные технические, этому инструменту под силу и симфония, и концерт. Гусли всегда были не только инструментом интеллектуального искусства и инструментом к приобщению к русской духовности, но и «инструментом мира» – универсальным средством межкультурного общения людей. В многонациональной России любой человек воспринимает звук гуслей как самый родной и близкий ему музыкальный язык, артпсихологически воздействующий на него и генетически дошедший до него через память предков и всю историю существования страны.

Гусли звончатые – древнейший русский народный инструмент. Именно в наше время гусли звончатые вызывают большой интерес среди многих профессиональных музыкантов, а также и у любительской аудитории. При, казалось бы, не очень широком диапазоне (2 октавы), гусли обладают широкими возможностями и неповторимым звуком. При исполнении музыки разного стиля и разными способами звукоизвлечения можно услышать, как разнообразно они могут звучать. Репертуарный «диапазон» у гуслей звончатых очень широк – это произведения разных стилей и жанров от старинной музыки, духовных стихов до музыки авангарда. Это классика, джаз, минималистические произведения, сочинения современных композиторов, традиционные наигрыши и эстрадные мелодии, фолк – музыка. Очень интересный тембр проследживается при исполнении старинной музыки – тембр гуслей очень похож на клавесин. Совершенно необычно и непривычно в их исполнении звучат джазовые произведения, что может вызывать особенный интерес у подрастающего поколения. Вместе с тем, русская народная музыка, безусловно, составляет важнейшую часть репертуара для гуслей.

Богатый обертонами, объёмный, долго длящийся звук гуслей в полной мере способен подчеркнуть вокальные особенности вокалиста-солиста. Звучание гуслей удивительным образом обволакивает голос, будь то высокий или низкий, мужской или женский тембр. Не случайно, на протяжении многих веков существовала практика исполнения под гусли всем известных жанров народного творчества – былин, сказов, колыбельных песен и духовных стихов. По словам М.И. Имханицкого: «Гусли – это особая эстетика национальной культуры, связанная с исконными традициями народа. Более того, этот инструмент испокон веков нёс особое значение некоего национального символа» [3, с. 52]. Ни один инструмент не обладает таким большим потенциалом для возрождения духовных исконных национальных традиций, как гусли. Их изначально позитивный мир образов, связанный с миром сказки, былины, величавого сказания позволяет привнести в звучание аромат и поэзию высокой поэзии тысячелетней традиции.

Интересный и важный вопрос – это тембровая особенность гуслей. Они, как и любой другой музыкальный инструмент обладают своим индивидуальным тембром. То, что во многих национальных культурах именно многострунные инструменты стали атрибутом сказителей и певцов, во многом объясняется их акустическими качествами. Пониманию темброво-интонационных выразительных возможностей гуслей в системе музыкального инструментария

помогает его сравнение с природой звукообразования на других инструментах. Так, вспомним, что если в основе тембра фортепиано лежит частота колебания струны, обогащенная обертонами, в основе тембра органа – вибрация воздушного столба, заключенного в корпусе трубы, в основе тембра скрипки – колебания струны, усиленные особыми свойствами резонатора – деки, то тембр гуслей формируется из звучания открытой струны, резонирующих свойств объемной деревянной деки и добавочного резонанса свободно колеблющихся (незаглушенных) струн.

Из-за достаточно объемного размера звучащего тела возникают особые тембровые характеристики. Более того, если на фортепиано, отсутствует непосредственное прикосновение исполнителя к струне (передача импульса от руки исполнителя на звучащее тело осуществляется системой передаточных механизмов), то на гуслях прямой контакт со струной позволяет формировать бесчисленное количество вариантов звука с выделением тех или иных элементов обертонового звукоряда, придающих звуку дифференцированные тембровые характеристики. Извлечение звука на открытых струнах (в отличие от грифовых инструментов) позволяет струне совершать свободные колебания, и, наконец, резонаторные свойства деки, в комплексе с остальными свойствами, позволяют исполнителю формировать долго длящийся звук, динамически управляемый (на уровне акустической волны) на всех этапах его существования. Обогащение палитры звуковых возможностей гуслей, идет путем комбинирования в звукоизвлечении вышеописанных тембоформирующих свойств. Как никакой другой инструмент гусли звончатые своим звучанием могут оказать артпсихологическое воздействие на слушателя. «Таким образом, музыка проникает в глубинные пласты человеческой личности, позволяет коснуться самых заветных струн души, предоставляет почти безграничные возможности для познания душевного и духовного мира человека» [5, с. 69].

Становление гусельного искусства представляет собой важное направление в развитии национальной культуры, связанные с исконными духовными традициями народа. В наши дни, когда особенно стало ошутимо стало проявление сохранения и активного возрождения многовековых богатств национального наследия и движения его к пластам, не тронутым влиянием цивилизованного начала XXI столетия, возрождение этого одного из наиболее древних русских музыкальных инструментов обрело особую значимость в отечественном обществе. На протяжении многих веков гусли несли особое значение национального символа, воспевались во многих жанрах русского народно-поэтического творчества – былинах и сказаниях, песнях и мифах, легендах, поговорках и пословицах. Их завораживающе искристый, кристально чистый тембр на протяжении многих столетий с особой яркостью хранился в художественных представлениях и памяти русского народа. Он завораживал слушателей, действовал на окружающих самой магией звука, закреплённого в памяти поколений. Более того, как подчёркивал Н.Ф. Финдейзен, «гусли были природным музыкальным инструментом славян» [6, с. 29].

Недаром в русской народной поэзии одним из самых одухотворённых и колоритных образов стал знаменитый новгородский гуслияр Садко. Когда ему надлежало погрузиться на дно морское, то из тридцати своих доверху груженных кораблей он не случайно оставил себе лишь звончатые гусли. Действительно, игра гуслияра Садко магически подействовала на самого царя морского, пустившегося в неистовую пляску, что привело в движение всю морскую стихию («от игры Садко море всколыхалось») [2, с. 237].

Народ любовно именует гусельные струны золотыми: «А Садко, спускаясь к царю морскому, берёт он гусли звончатые со хорошими струны золоты...». Гусли поэтически воспеваются, к примеру, в различных былинах. Так, в одной

из северных былин о Добрыне Никитиче повествуется: «Тут садится Добрыня на опеченку, стал Добрынюшка в гусельшка поигрывать» [1, Столб. 1021].

Нередко гусли изображались в старинных псалтирях. На них играет, согласно содержанию древнеславянских и русских переводов библейского Ветхого Завета, царь Давид – пророк, слагатель псалмов, музыкант-песнопевец и покровитель музыки. В этой связи примечательно суждение Ю.В. Келдыша: «В славянском переводе псалмов Давида, относящемся к XI веку, гусли названы рядом с библейской псалтирью как инструмент угодный Богу и способный выражать благоговейный религиозный восторг, переполняющий души верующих» [4, с. 68]. Это может служить как яркий пример арттерапевтического воздействия на слушателей.

В настоящее время, в условиях доминирования низкопробной массовой культуры как никогда ранее встала задача привлечения молодежи к национальным истокам. Редко какой инструмент обладает таким большим потенциалом для возрождения исконных духовных национальных традиций, идущих из глубины древности, как гусли, приход которых в сферу музыки доступной для широкого восприятия приобретает особенно особое значение для музыкального просвещения молодежи, приобщения ее к глубинным основам народной музыки. Как показывают исследования ученых, умение свободно музицировать на инструменте – это эффективный способ самовыражения личности, успешность которого стимулирует как интерес к инструменту, так и ко всей национальной музыкальной культуре.

Как уже было сказано, гусли обладают широкими тембровыми возможностями. И то, что звук гуслей может заворочить, заставить восхищаться, плакать, смеяться, даже вызвать удивление, всё это может оказать артпсихологическое воздействие на слушателя. В свете сказанного перспективным представляется исследование возможности применения игры на гусях звончатых в качестве артметода, так как данный инструмент обладает всеми необходимыми для этого качествами. Слушая исполнение на гусях, человек получает и удовольствие, и пользу, таким образом, совмещая приятное с полезным. Под воздействием неповторимого звука и тембра инструмента человек получает некий артпсихологический релакс, что, несомненно, улучшает его психическое и физическое состояние.

Список литературы

1. Гильфердинг А.Ф. Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года. – В 3-х томах. Т. 3. – 4-е изд. – М. – Л., 1951. – Столб. 1021. – 732 с.
2. Древние российские стихотворения, собранные Кирюшенко и Даниловым. – 3-е изд. – М., 1878. – 67 с.
3. Имханицкий М.И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России / РАМ им. Гнесиных. – М., 2008. – 370 с.
4. История русской музыки в 10-ти т. Т. 1 / автор тома Ю.В. Келдыш. – М., 1983. – 532 с.
5. Кабкова Е.П. Творческая интерпретация как органичное проявление личностных характеристик в процессе музыкально-исполнительской деятельности / Е.П. Кабкова, Г.Л. Цуркис // Инициативы XXI века. – 2014. – №1. – С. 68–70.
6. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России. В 2-х томах. Т. 1. – М. – Л., 1928. – 188 с.

Казначеев Сергей Михайлович,
доцент кафедры вокала и хорового дирижирования
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Уколова Любовь Ивановна
д-р пед. наук, профессор кафедры вокала
и хорового дирижирования
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ, СПОСОБСТВУЮЩИЕ РАЗВИТИЮ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ПРОЦЕССЕ УРОКА ВОКАЛА

***Аннотация:** в статье раскрываются методы развития творческой личности в процессе занятий в классе вокальной подготовки. Отдельное внимание уделено влиянию вокального образования на развитие творческой личности.*

***Ключевые слова:** обучение вокалу, методические рекомендации, расширение диапазона, увеличению силы и яркости голоса, полетность звучания, vibrato, невучесть голоса, творческий потенциал личности.*

Для развития творческой личности на уроках вокала необходимо применять комплекс педагогических условий, включающих определенные методы, формы работы, специальные упражнения, направленные на развитие вокально-технических навыков как необходимого условия для развития творческого потенциала, и на активизацию их творческого воображения.

Эффективно применение методов как общедидактических, так и специальных, воздействующих на личность в следующих направлениях:

- 1) убеждение посредством беседы;
- 2) воспитание технических возможностей посредством упражнений и приучения;
- 3) воспитание творческого отношения к исполняемой музыке посредством практического и наглядного обучения;
- 4) развитие интереса к обучению посредством стимулирования;
- 5) осуществление контроля и оценки;
- 6) развитие творческого воображения;
- 7) стимулирование творческой активности.

Для эффективного воздействия в этих направлениях педагогами вокала применяются следующие методы:

Метод беседы – первоначальный метод воздействия на студента в процессе занятий вокалом. Приходя в класс, студент в первую очередь должен определить для себя цель, которую он ставит перед собой с помощью педагога. Часто, приходя впервые на занятия, студент не может четко сформулировать, чего он хочет от урока, т.к. он имеет неопределенные представления о том, что такое вообще вокал, но повинится какому-то интуитивному стремлению петь, и петь правильно. Задача педагога помочь ему именно в словесной формулировке его индивидуальной цели, будь это стремление выступать на большой сцене или петь в кругу семьи, для друзей. Необходимо объяснить, что вокал, как и любая другая творческая деятельность – это всегда труд, труд сознательный, обычно связанный с большим волевым усилием.

На первых занятиях метод беседы может занимать довольно много времени т.к. у студента могут быть какие-то психологические зажимы, которые сразу

же сказываются на качестве звука. Так же важно объяснять каждое свое замечание, вокальное упражнение, какой-либо вокальный прием. Это необходимо для осознания обучаемому вокалу тех действий, которые он должен совершать на уроке сольного пения.

Метод упражнения. Упражнение – это планомерно организованное выполнение различных практических действий с целью формирования и развития определенных вокальных навыков у студентов.

К вокальным упражнениям относятся: дыхательные упражнения; распевания и вокализы различного уровня сложности. Каждый урок вокала необходимо начинать с дыхательных упражнений, которые стимулируют работу всех дыхательных органов и готовят весь организм к вокальной работе.

На следующем этапе работы следует применять распевание, которое содержит такие функции, как: стимулирование голосового аппарата к вокальной деятельности; формирование собственного неповторимого тембра; расширение вокального диапазона; приобретение различных вокально-технических навыков.

Вокализ имеет такие же функции, как и распевания, но так же формирует у обучающегося вокалу студента навык пения под аккомпанемент. Пение различных вокализов необходим для выработки у певцов: основных певческих навыков, певческого дыхания; ровного, плавного, свободного звучания голоса (кантилены), сглаживания регистров, владения переходными нотами; развития подвижности, гибкости голоса; постепенного расширения диапазона; достижения высокой позиции звучания, выравнивания гласных и т. д. Вокализы являются не только материалом для отработки хорошей техники в пении, но и основой для выявления тембральных особенностей голоса, развития умения использовать динамику звучания. В дальнейшем это подводит певца к художественно-выразительному пению произведений с текстом. Вокализы полезно петь как сольфеджируя, так и на различные сочетания гласных и согласных звуков.

Метод наглядного и практического обучения.

Педагог, особенно на первых порах обучения вокалу использует наглядный метод. Именно этим методом пользовались итальянские педагоги по вокалу в XVII веке. Ученик иногда с помощью подражания педагогу находит верную постановку, звук, а может быть и художественный образ.

Практический метод обучения состоит в том, что с каждым уроком, все больше внимания уделяется именно самому пению. С развитием различных вокальных качеств певческого голоса, в том числе и творческого потенциала, все больше на занятиях преобладает практическая работа. Усложняется вокальный репертуар. Если в начале занятий репертуар состоит в основном из несложных песен с аккомпанементом, то в результате развития его творческого потенциала путем развития технических вокальных навыков, усложняется и его репертуар. В него уже могут быть включены песни а cappella, романсы, арии из опер и т. д.

Метод стимулирования.

У студента может получаться далеко не все, что от него хочет педагог, но, поставив его в ситуацию успеха и дав пусть даже незначительный результат его деятельности какое-то одобрение, педагог вызывает у него в ответ положительные эмоции, что является необходимым условием развития.

Таким методом наиболее успешно активизируется творческий потенциал личности. Главное в этом методе – точно чувствовать границу одобрения, чтобы не привести к обесцениванию мотива.

Методы контроля и оценки необходимы в вокальной деятельности, как и в любой другой. Контрольным методом в занятиях вокалом выступает концертная деятельность. Это сложная техническая и психологическая задача, которая ставится перед обучающимся. Студент после определенной работы на

уроке вокала должен быть оценен, причем не обязательно в общепринятой дифференцированной форме, а может быть в форме рекомендаций на будущее.

Этот метод обеспечивает необходимую психологическую мотивацию в процессе творческого роста и активизации творческого потенциала.

Для развития дыхания рекомендует специальные упражнения, которые повторяются до тех пор, пока правильное дыхание не обратится в привычку, в умение, инстинкт, навык. Певческий репертуар должен быть непременно художественным, то есть таким, которым содержит в себе богатую и выразительную мелодию и чуждую вычурности гармонию. Наиболее подходящим репертуаром мы считаем народные песни.

На выразительное исполнение произведения огромное влияние оказывает дикция. Под хорошей дикцией подразумевается четкое и ясное произношение, чистота и безукоризненность звучания гласной и согласной в отдельности, а также слова в целом. На начальном этапе работы с дикцией рекомендуется начинать работу с формирования округлых гласных в умеренных по темпу песнях.

По мнению учителя-исследователя В.В.Емельянова, распознавание речи происходит в основном за счет согласных, а если сказать совсем точно – за счет переходных процессов. Дикция хорошего певца реализуется так: мощная, но очень короткая согласная, после которой на очень маленькое время возникает форма речевого гласного.

Как известно, большое внимание в вокальном формировании уделяется гласному звуку «о». Пение упражнений на «о» и «ё» способствует образованию округлого красивого звука. Специального округления требуют звуки «и», «а», «е». «И» приближено по звучанию к звуку «ы», «а» – к «о», «е» – к «э». Немаловажное значение в произношении гласных имеет положение губ и рта. Если гласные необходимо тянуть, то согласные должны произноситься четко и легко. Прежде всего, необходимо учащимся прививать умение ясно и одновременно произносить согласные в конце слова. Некоторые согласные необходимо произносить утрированно, в первую очередь – согласный звук «р». При работе с дикцией в произведении, обычно возникает некоторая трудность. Часто начинающие певцы начинают слишком четко выговаривать, скандировать текст, так что пение больше становится похожим на «разговор с сопровождением», забывая о том, что звук должен тянуться. Для устранения такой ошибки следует пропеть мелодию закрытым ртом. Это достигается не сразу, а постепенно, на протяжении всего процесса обучения пению.

Указанные методические рекомендации способствуют расширению диапазона, увеличению силы и яркости голоса, полетности звучания, улучшению vibrato, певучести голоса, а также раскрепощенности певческого процесса. Все эти качества голоса являются необходимым инструментом развития творческого потенциала личности посредством обучения вокалу.

Список литературы

1. Грибкова О.В. Проектирование модели образовательного пространства в профессиональной подготовке педагога-музыканта // *Высшая школа: опыт, проблемы, перспективы.* – 2013. – С. 711–716.
2. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг. – СПб., 2000.
3. Морозов В. Вокальный слух и голос. – М., 1965.
4. Сокерина И.В. Изучение музыкальной одаренности: психологический аспект // *Среднее профессиональное образование.* – 2010. – №8. – С. 47–48.
5. Урбанович Г. Певческий голос у учителя музыки // *Музыкальное воспитание в школе.* – Вып. 12. – М., 1977.
6. Уколова Л.И. Музыкальное образование как фактор духовно-нравственного воспитания в русле укрепления культуры нации // *Образование и наука в современных условиях.* – 2015. – №4 (5). – С. 132–135.
7. Уколова Л.И. Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека // *Мир науки, культуры, образования.* – 2013. – №6. – С. 274–276.

Кириллина Ирина Александровна
аспирант кафедры вокала и хорового дирижирования
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ФОРМИРОВАНИИ ЛИЧНОСТНО-ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО

Аннотация: в статье рассмотрена проблема эффективности применения метода проектной деятельности в классе фортепиано. Обоснован интегративный и междисциплинарный характер проекторной деятельности учащихся.

Ключевые слова: метод, проектная деятельность, личностно-творческий потенциал, интегрированные уроки, занятия фортепиано, дополнительное образование.

*Всеми возможными способами нужно
воспламенять в детях горячее стремление
к знанию и к учению.*

Я.А. Коменский

В последнее время в современном музыкальном образовании появляется много преобразований. Современные педагогические технологии разнообразны, но все они, так или иначе, способствуют развитию творческого воображения учащихся, росту их исполнительского мастерства, позволяют проводить большую исследовательскую работу, являются действенным средством повышения интереса учащихся к обучению и как следствие повышению эффективности самого процесса обучения. В сфере исследовательской деятельности учащихся широкое распространение получил метод проектной деятельности. В его основе лежит развитие познавательных и творческих навыков учащихся, т.е. их личностно-творческого потенциала.

Впервые сам термин «проект» появился в сфере педагогики в 1908 году в сельских школах США. Образ жизни детей фермеров не позволял им регулярно посещать школу из-за сезонных работ, поэтому они получали домашние задания – проекты. Дальнейшее развитие новый метод, получил в трудах американского философа Джона Дьюи.

В России в начале XX века большое внимание методу проектов уделял С.Т. Шацкий. По его мнению, здесь можно «нащупать для каждого ученика в отдельности наиболее целесообразный для него темп и способ работы. В этом заключается индивидуальный подход в обучении». Но в постановлении ЦК ВКП (б) от 5 сентября 1931 года «О начальной и средней школе» этот метод был осужден и долгое время на практике не применялся.

Новая волна интереса к проектному обучению появилась в России только в 90-е гг., когда был выдвинут принцип гуманизации образования, и практика потребовала конкретных форм и технологий для его реализации. Установка современного образования на активизацию познавательных способностей детей, развитие их творческих способностей успешно вписывается в концепцию проектной деятельности. Этот метод сейчас широко используется как в основном, так и дополнительном образовании. Основной задачей этого метода – научить ребенка уметь самостоятельно добывать информацию, в быстро меняющемся современном мире, уметь разбираться в ней и уметь её применить, т.е. научить учиться и тем самым развивать свой личностно-творческий потенциал.

Проектная исследовательская деятельность способствует формированию межпредметных связей и как следствие может являться примером урока интеграции искусств.

В современном обществе проектирование все шире применяется в различных сферах деятельности человека: архитектура, строительство, машиностроение, технологические и химические процессы. Всё большую популярность приобретает создание проектов в области экологии, социальной жизни, в журналистике, на телевидении, в шоу-бизнесе и т. д. Что говорит о широких возможностях применения этого метода в современном мире.

Итак, проектная деятельность выявляет интеграционные связи между предметами; способствует активизации процесса обучения учащегося; развивает у них умение анализировать результаты своего труда; способствует реализации личностно-ориентированного подхода в обучении; обучает учащихся основным исследовательским методам (анализ литературы, поиск источников информации, сбор и обработка данных, научное объяснение полученных результатов, видение и выдвижение новых проблем, гипотез, методов их решения); владению коммуникативными навыками; компьютерными технологиями; развивает духовно-нравственные качества, личностно-творческий потенциал учащихся и ассоциативно-образное мышление.

Тематика проектов в классе фортепиано должна определяться не только стремлением пополнить объем знаний по истории создания данного музыкального произведения, биографии композитора, пониманием специфики художественного образа и стиля, но формированием личности учащегося. Проект требует от учащихся не только умения ориентироваться в объеме информации, но и проявления творческих способностей, наличие воображения, умения обобщать художественную информацию и придавать конечному продукту проекта художественную форму, соответствующую замыслу исполняемых произведений. При выполнении проекта учащиеся в классе фортепиано должны обязательно различить произведение как воплощение практического результата проекта. Такой уровень решения задачи позволяет применить свои знания на практике, становится стимулом к собственному творчеству.

Спектр взаимосвязи литературных, художественных и музыкальных произведений необъятен. Проектная деятельность позволяет учащемуся-исполнителю наиболее широко проникнуть в художественный образ исполняемого им музыкального произведения в классе фортепиано и способствует наиболее высоко художественной интерпретации.

Ответственным моментом в подготовке проекта является выбор формы для его презентации. Наиболее ярко это можно сделать в виде театрализованного действия, над которым учащиеся работают с удовольствием, раскрываясь эмоционально и обретая подлинную свободу в раскрытии своих возможностей.

Работа над проектом всегда предполагает постановку и решение какой-то проблемы, предусматривающей, с одной стороны, использование разнообразных методов, средств обучения, а с другой – интегрирование знаний, умений из различных областей искусства, науки, техники, технологии.

Так же проектная деятельность предполагает создание мультимедийных презентаций. Для подготовки такой презентации учащийся должен провести исследовательскую работу, использовать большое количество источников информации, что позволяет избежать шаблонов и превратить свою работу в продукт индивидуального творчества. В процессе демонстрации презентации ученики приобретают опыт публичных выступлений, который, безусловно, пригодится в будущем. Это сотрудничество и сотворчество учащихся формируют дружеские отношения в коллективе детей, что является особенно ценным в классах, где обучение происходит в форме индивидуальных занятий, вносит разнообразие в учебную работу, стимулирует учащихся к творческому поиску, самостоятельному исследованию, способствует инициативности. Учащиеся участвуют в различного рода конференциях с представлением творческих работ по проблемам культуры и искусства.

Проектная деятельность позволяет формировать личностно-творческий потенциал учащегося на основе интеграции музыки, изобразительного искусства, литературы, театра, и повлиять на становление его личности в целом.

Список литературы

1. Афанасьев В.В. Факторы и предпосылки социально-педагогического сопровождения обучающихся / В.В. Афанасьев, Е.О. Бабич // Среднее профессиональное образование. – №1. – 2011. – С. 16–18.
2. Афанасьев В.В. Проектирование технологий управления качеством образования / В.В. Афанасьев, И.В. Афанасьева // Ломоносовские чтения: Сборник статей и тезисов / под ред. Н.Х. Розова. – М.: МАКС Пресс, 2015. – Выпуск тринадцатый. – С. 21–30.
3. Белоконь И.А. К вопросу о целесообразности наличия фортепиано в непрофильных образовательных учреждениях / И.А. Белоконь, Е.Ю. Овакимян // Вестник науки и образования. – 2015. – №7 (9). – С. 79–81.
4. Веденеева Т.Е. Организационная форма презентации результатов проектно-исследовательской деятельности учащихся / Т.Е. Веденеева, М.И. Воинова // Дидакт. – 2003. – №6. – С. 53–58.
5. Грибкова О.В. Технология профессионального становления студентов в условиях музыкально-образовательной среды в педагогическом вузе // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – №8–2. – С. 85–89.
6. Кальней В.А. Структура и содержание проектной деятельности. Метод проектов в России и за рубежом / В.А. Кальней [и др.] // Стандарты и мониторинг в образовании. – 2004. – №2. – С. 21–26.
7. Коменский Я.А. Избранные педагогические произведения. В 2-х т. Т. 2. – М., 1982. – 576 с.
8. Рыбина О. Проектная деятельность учащихся в современной школе // Образование в современной школе. – 2003. – №9. – С. 20–22.
9. Овакимян Е.Ю. Психолого-педагогические аспекты взаимодействия педагога со студентами на практических занятиях / Е.Ю. Овакимян, И.А. Белоконь // Вестник науки и образования. – 2015. – №8 (10). – С. 92–94.
10. Савенков А.И. Исследовательское обучение и проектирование в современном образовании // Исследовательская работа школьников. – 2004. – №1. – С. 22–32.
11. Уколова Л.И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека: автореф. д-ра пед. наук. – М., 2008. – 54 с.

Князева Галина Львовна

канд. пед. наук, доцент кафедры музыкального образования,
музыковедения и инструментального исполнительства

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ИДЕЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ В МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация. В данной статье рассмотрен феномен музыкально-исполнительской интерпретации. Установлены возможности применения идей К.С. Станиславского в процессе обучения студентов-музыкантов в инструментальном классе с целью развития способности к творческой интерпретации музыкальных произведений.

Ключевые слова: музыкальное исполнение, интерпретация, художественный образ, индивидуально-личностное отношение, театральная педагогика.

Не подлежит сомнению, что истинную художественную ценность в искусстве и художественной педагогике может создать только яркая индивидуаль-

ность, духовно богатая, гармонично развитая творческая личность. Поэтому такое значение в условиях растущих требований общества к профессиональному мастерству приобретает поиск новых современных подходов в области личностного становления будущих специалистов, раскрытия их творческого потенциала [4]. Способность к творческой интерпретации занимает значимое место в ряду профессиональных качеств учителя-музыканта, т.к. исполнительская интерпретация музыкальных произведений отражает личностные качества педагога и, что особенно важно, является показателем его зрелости как основного участника образовательного и воспитательного процесса [2, с. 107].

Очевидно, что музыкальное исполнение родственно драматическому искусству. Общепринятая терминология отражает и закрепляет тождество актера и музыканта: и тот и другой – «артист», и тот и другой – «играет» [5]. Эта аналогия неоднократно отмечалась педагогами и исполнителями (Л.А. Баренбойм, Г.М. Коган, Г.Г. Нейгауз, С.Т. Рихтер, В.А. Сухомлиный и др.). Музыкально-исполнительская интерпретация представляет собой творческий процесс, аналогичный актерско-режиссерской работе над театральной ролью, в котором авторский текст «оживает», обогащаясь внутренними представлениями исполнителя. Однако театральная педагогика располагает огромным выбором средств практической работы над художественным образом, в то время как в инструментальном исполнительстве до сих пор бытует отношение к музыке как к чему-то невыразимому, а к творческому самочувствию на эстраде как к редкой удаче, случайной прихоти вдохновения или проявлению специфических черт характера.

В отечественной педагогике сложилось целое направление решения вопросов развития личности средствами драматического искусства. Специальными задачами подготовки будущего учителя ставились преодоление барьера публичности, управление творческим самочувствием и средствами артистической выразительности. В практике музыкального образования встречаются примеры обращения педагогов-музыкантов к опыту театральной педагогики, между тем область применения психотехнических приемов, широко используемых в театре, в инструментальном исполнительстве исследована пока недостаточно.

Очевидное сходство исполнительской деятельности драматического актера и музыканта побуждает к адаптации театральных методов к музыкальному обучению и применению их в процессе исполнительской подготовки студентов в инструментальном классе в целях развития способности будущих педагогов-музыкантов к творческой интерпретации; осуществлению взаимодействия традиционных методов музыкальной педагогики и оригинальных подходов, смоделированных на основе театральных технологий. Прежде всего нас интересует учение К.С. Станиславского, которое помогло преодолеть стихийность в театральной педагогике и придало ей черты подлинной научности. Оно включает в себя три взаимосвязанных раздела: учение о театральной эстетике, учение об актерской этике и учение об актерской технике. Именно последнее представляет особый интерес с точки зрения применения элементов театрального мастерства в общей и специальной, в частности, музыкальной, педагогике.

В работах К.С. Станиславского рассмотрены способы воспитания творческой личности и развития всех ее природных возможностей: памяти, внимания, воображения, эмоциональных и коммуникативных способностей. В основе данного учения лежит неразрывная связь физического и психического в природе человека, и определяются сознательные подходы к органическому, свободному бессознательному творчеству. Основываясь на результатах глубокого самоанализа, Станиславский считал, что в создании роли актер обязательно должен идти «от себя», искренне веря, что все происходящее с персонажем происходит именно с ним, актером, здесь и сейчас. Только в этом случае возникает творческое сценическое самочувствие (Станиславский называл

его состоянием «я есмь» – состоянием «сгущенной, абсолютной правды на сцене»). Помогает обрести такое состояние прием, названный Станиславским «магическое если бы»: актеру нужно действовать так, как он стал бы действовать в жизни, оказавшись в таких же обстоятельствах, как персонаж («предлагаемые обстоятельства»). Фантазию актера необходимо направить в русло произведения, а не «вообще». Также и музыканту предстоит раскрыть содержание музыки, исходя из объективно существующего нотного текста, внося в него свое понимание, переживания, опыт, обогащая его своими неповторимыми индивидуально-личностными качествами [1, с. 68].

Сущностью всего сценического творчества является активное, целесообразное, обоснованное действие (под органическим действием Станиславский подразумевал сложный комплекс: психику, физику, интеллект, волю, чувства, темперамент – то есть сочетание духовной и физической природы человека). Насколько важно органическое действие в сценическом творчестве музыканта-интерпретатора, знает каждый, хотя бы однажды выступавший в этом амплуа. Какой парализующий страх охватывает на сцене, как трудно сосредоточиться на главном – художественном образе произведения, как трудно достичь творческого эстрадного самочувствия, как нечасто удается сразу найти верный, искренний тон в общении со слушателем... Такие жалобы нередко мы слышим от студентов. В решении этих проблем должно помочь учение Станиславского.

Смысл существования драматического произведения Станиславский называет сверхзадачей. Это ключевая, главная, всеобъемлющая художественная идея, вызывающая творческое стремление ума, воли и чувства – двигателей психической жизни артиста в данной роли; цель, притягивающая к себе все без исключения события, задачи и действия на сцене. Актерская работа, согласно Станиславскому, только тогда становится истинным искусством, когда каждое мгновение сценической жизни подчинено развитию сквозного действия, объединяющего единым стремлением к сверхзадаче все элементы роли, задачи, действия и эпизоды. Эту задачу решает «метод действия» – анализ пьесы и роли, состоящий в переводе главной идеи сценического произведения на язык действия, то есть, переводящий образы одного вида искусства – литературы, драматургии, в другой – сценическое творчество. При этом «сверхзадача» раскрывается в последовательном решении обусловленных драматургией частных задач, связанных между собой логикой простых физических действий.

На основе обобщения богатого театрального опыта Станиславский пришел к выводу, что все попытки прямого воспроизведения жизненных эмоций на сцене ведут к «наигрышу», противоестественному насилию над чувствами. Изучение редких моментов актерского вдохновения подсказало ему косвенный путь воссоздания эмоциональных состояний, при котором «пусковым механизмом» выступают простые физические действия. В создании линии физических действий проявляется логика последовательности чувств и эмоциональных состояний. Так, метод физических действий может рассматриваться как совокупность приемов, которые должны обеспечить произвольное воспроизведение естественных произвольных реакций, возбуждение эмоциональной памяти и создание творческого самочувствия.

Развитие у студентов-музыкантов артистической психотехники может послужить, по нашему мнению, воспитанию профессионально-направленного отношения к исполнительской деятельности и индивидуально-личностного понимания и отношения к исполняемой музыке; активизации эстрадно-волевых качеств и преодолению негативных аспектов сценического волнения; совершенствованию средств исполнительской выразительности и повышению свободы эмоциональных проявлений на сцене, и, тем самым, обеспечить развитие способности к творческой интерпретации музыкальных произведений.

Список литературы

1. Кабкова Е.П. Творческая интерпретация как органичное проявление личностных характеристик в процессе музыкально-исполнительской деятельности / Е.П. Кабкова, Г.Л. Цуркис // Инициативы XXI века. – 2014. – №1. – С. 68–70.
2. Князева Г.Л. Основные подходы к процессу развития способности к творческой интерпретации у будущих педагогов-музыкантов // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – №04 (75). – Апрель 2015. – Ч. IV. – М., 2015. – С. 107–109.
3. Овакимян Е.Ю. Психолого-педагогические аспекты взаимодействия педагога со студентом на практических занятиях / Е.Ю. Овакимян, И.А. Белоконь // Вестник науки и образования. – 2015. – №8 (10). – С. 92–94.
4. Печерская А.Б. Вопросы совершенствования музыкально-исполнительской подготовки студентов в структуре высшего профессионального образования / А.Б. Печерская, М.А. Антонова // APRIORI. Серия: Гуманитарные науки. – 2015. – №1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://apriori-journal.ru/serial/1-2015/Pecherskaya-Antonova.pdf>
5. Цуркис Г.Л. О возможности применения методов театральной педагогики в фортепианном обучении // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2012. – №1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-1-2012.htm>

Красюкова Елена Юрьевна

магистрант кафедры социокультурной деятельности
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННЫХ БИБЛИОТЕК КАК ФОРМА ДОСУГА

Аннотация: в статье рассматривается вопрос о роли библиотек в современном обществе, их значимости, а также, работа библиотеки по привлечение детей к чтению, развитие творческих способностей, в рамках проекта «Дорогами сказок».

Ключевые слова: библиотека, досуг, творческие способности, развитие, просветительство, книги, чтение, проект «Дорогами сказок».

Основополагающую роль в развитии нашей цивилизации сыграла книга. Благодаря книге слово обрело подлинную мощь. Как средство передачи и хранения информации книга служит социально-экономическим ресурсом, средством накопления знания и опыта [8]. Существуют определённые опасения, что в эпоху распространения «цифровой» культуры и новых технологий библиотека утратит свое значение.

Однако и информационные технологии, и библиотеки поддерживают человеческую память, выполняя одну и ту же функцию. Библиотека является посредником между читателем и текстами другой культуры, языка, истории, общества, обеспечивая доступ к знаниям, она играет важную роль в просвещении и самообразовании. Библиотеки могут и должны стать своего рода фильтром информационного потока, отсеивая всё незначительное, пустое и, наоборот, привлекая внимание ко всему важному, ценному и интересному. Из библиотечных методов расширяющих диапазон знаний школьников, можно назвать саму организацию библиотечной среды, в которой представлена вся мировая культура в её системной классификации. Систематизированные книжные фонды создают в глазах посетителя наглядный универсальный образ знаний. Раскрывая эти богатства путём книжных выставок, тематических обзоров, устных форм информирования, экскурсий по библиотеке и других средств приоб-

щения к знаниям, в число которых входит и Интернет, библиотека раздвигает границы образования школьников [10].

Таким образом, педагогическая функция является ведущей в библиотечной деятельности.

Образовательная функция библиотеки включает совокупность видов деятельности, направленных на обеспечение духовного воспроизводства общества. Во все времена главным способом педагогического воздействия на пользователя библиотеки была книга. Книга учит думать чувствовать, понимать, логически мыслить, развивает память, увеличивает словарный запас, одним словом развивает интеллект. Оказывая эмоциональное воздействие на читателя, художественная литература воспитывает личность. Нравственное воспитание человека происходит благодаря сопереживанию героям произведения, попытке ответить на главные вопросы.

Поскольку библиотеку посещают не только взрослые, но и дети не знакомые с основами библиотечно-библиографической грамотности традиционными стали экскурсии в ходе которых происходит первое знакомство с библиотекой. Библиотечные работники превращают эти мероприятия в костюмированный спектакль, сказку, путешествие, игру.

Для учащихся начальной и средней школы проводятся уроки библиотечно-библиографической грамотности по специальным программам. На них ребята узнают, как пользоваться каталогом, справочной литературой, как составлять библиографические списки.

Одно из традиционных направлений педагогической деятельности библиотеки – просветительство, которое способствует повышению культурного уровня детей, расширению их кругозора. Для этого проводятся различные массовые мероприятия, такие как тематические вечера, беседы, интеллектуальные игры и конкурсы.

Мероприятия, способствующие патриотическому воспитанию посвящены истории России, памятным датам и событиям, которые знакомят читателей с историей и культурой нашей страны. Среди наиболее распространенных – беседы о Великой Отечественной войне, лекции, посвященные людям, оставившим след в истории России (Сергий Радонежский, Александр Невский, Александр Суворов), фольклорные и народные праздники (Масленица, Рождество, День Семьи, любви и верности), краеведческие беседы.

Особая роль отводится мероприятиям, связанным с экологией. На них участники получают информацию о проблемах окружающей среды. В интерактивной форме дети учатся правильно вести себя в лесу, общаться с животными и птицами, знакомятся с основами безопасности жизнедеятельности. Проводятся мероприятия к экологическим датам – День Земли, День моря, День защиты животных, День птиц и т. д.

Эстетическому развитию способствуют мероприятия, посвященные творчеству поэтов и композиторов. Это литературно-музыкальные гостиные, вечера романсов, часы поэзии, а также виртуальные экскурсии по залам музеев (Эрмитаж, Третьяковская галерея). Все досуговые мероприятия без исключения сопровождаются медиа-презентацией и книжно-иллюстративными выставками. Так как главная задача библиотечных мероприятий – приобщение к чтению.

Кроме того, работая в тесном контакте со школой, библиотеки участвуют в учебном процессе: делают подборки необходимой литературы, оформляют книжные выставки по теме уроков, составляют библиографические списки, разрабатывают отдельные уроки в помощь учебной программе по литературе, истории, краеведению, мировой художественной культуре.

Для проведения мероприятий библиотеки тесно сотрудничают с досуговыми учреждениями культуры. Проект «Дорогами сказок» осуществляется на базе МБОУ Школа №17 и Салтыковская гимназия. Целью проекта является привлечение детей к чтению, развитие творческих способностей школьников, расширение их кругозора.

В течение года ребята знакомятся с авторскими сказками, биографиями писателей. Все мероприятия включают в себя лекцию с презентацией и игровой блок с викторинами и подвижными играми. В течение года были проведены такие мероприятия, как «Товарищам детям» (Б. Заходер), «Имя, знакомое с детства» (С. Маршак), «Любимых детских книг творец» (С. Михалков), «В стране Чукокара (К. Чуковский), «Новые встречи со старыми сказками» (Ш. Перро), «Автор одной сказки» (П.П. Ершов), «Я в гости к Пушкину спешу», «Жила-была сказка»: Литературный праздник, «Сказками увенчан, как цветами» (Г-Х Андерсен), «Детские и семейные сказки» (Братья Гримм). Был проведен конкурс «Моя любимая книга, моя любимая сказка», в этом году посвященный творчеству Редьярда Киплинга. Дети рисовали иллюстрации к выбранному произведению и представляли театрализованный отрывок из любимой сказки автора. Конкурс проходит ежегодно и посвящён писателю-юбилею.

Для школьников постарше регулярно проходят мероприятия, посвященные юбилеям писателей и поэтов, памятным датам истории, экологические программы. Целью этих мероприятий является опять же привлечение к чтению, расширение кругозора, развитие чувства патриотизма. К сожалению, многие школьники старших классов не знают таких известных фамилий как Симонов, Твардовский, Друнина. А если и слышали, то не знакомы с произведениями этих авторов. Задача библиотеки восполнить этот пробел, рассказать и заинтересовать ребят чтением, историей, поэзией. Литературно-музыкальные гостиные, посвященные творчеству поэтов, позволяют учащимся в форме праздничного вечера познакомиться с поэзией, музыкой.

В основе общения с читателем лежит психологическая составляющая профессии библиотекаря. Главная цель любого библиотекаря – воспитание читателя как личности посредством книги. Именно библиотекарь является первым звеном в привлечении детей к чтению, а миссия библиотекаря – воспитать у ребенка любовь к чтению, желание познать новое. И здесь одним из определяющих факторов является характер библиотекаря – его эрудиция, начитанность, умение общаться с людьми разного возраста и социального положения. Для библиотекаря сегодня одинаково важно уметь организовать работу кружка, клуба по интересам, написать сценарий, создать рекламный продукт и подготовить электронную презентацию [7].

По всему миру сейчас происходит тенденция перехода библиотек на новый уровень. Библиотеки уже давно не работают только на хранение и выдачу книг. Они становятся культурными и досуговыми центрами, куда можно прийти не только почитать, но и отдохнуть. Например, в библиотеках Германии практически нет читальных залов. Весь фонд открыт для читателей. Наряду с книгами есть большое количество электронных носителей, которые доступны всем желающим. Библиотеки просторны и оборудованы зонами отдыха, где можно почитать, а в детской библиотеке и сделать уроки. Немецкими учеными доказано, что чем больше дети пользуются компьютерами, тем хуже их результаты в учёбе.

Во Франции некоторые мероприятия проводятся в городских парках. Библиотекари привозят книги на тележках, расставляют их, проводят обзоры и чтения вслух. У нас в стране такие мероприятия также стали популярны в последнее время – это летние читальные залы. Библиотеки выходят в парки и скверы, представляют книжно-иллюстративные выставки, проводят мероприятия.

Во всём мире широко известны финские публичные библиотеки. Удивляют размеры библиотечного пространства, уровень компьютеризации и высокая посещаемость. Там библиотека – это место для встреч, где можно воспользоваться всем необходимым. Очень часто она занимает один из этажей торгового центра.

Подводя итог, следует еще раз подчеркнуть, что библиотека – сложное образование, она выступает как социальный институт, нацеленный на осуществ-

ление целого ряда внешних функций: информационной, педагогической, мемориальной, рекреационной и других. Книги и чтение – это не только источник образования, но и средство, помогающее жить и основная задача библиотек – помочь юным читателям получать из книг не только знания, но и жизненные навыки. Как говорил Герман Гессе «Чтение должно не развлекать, но, напротив, заставлять нас думать, не утешать нас сладкими речами, но помогать нам бороться за высокие и благородные идеалы» [11]

Список литературы

1. Аклина М.И. Публичные библиотеки: тенденции обновления / М.И. Аклина // Библиотекосведения. – 2001. – №2. – С. 17.
2. Библиотеки за рубежом: Европа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ivobdu.ru/content/view/1949/239/>
3. Володин Б.Ф. Научная библиотека в контексте научной, образовательной и культурной политики : исторический опыт Германии / Б.Ф. Володин. – Рос. нац. б-ка, 2002.
4. Гончаров С.З. Аксиологические и креативно-антропологические основы воспитания / С.З. Гончаров // Экономика и культура: межвузов. сб. – Екатеринбург, 2003. – С. 255–275.
5. Кубанёва Л. В. Роль школьной библиотеки в воспитании обучающихся. / Л.В. Кубанёва [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://olimshcool.ucoz.ru/index/biblioteka/0–12>
6. Левина И.Д. Некоторые аспекты социализации и воспитания студентов в системе высшего педагогического образования // СОТИС – социальные технологии, исследования. – 2013. – №5 (61). – С. 31–36.
7. Ловкова Т.Б. Библиотека как центр досуга: учебно-методическое пособие / Т.Б. Ловкова. – М.: Либерея-Бибинформ, 2009. – 104 с.
8. Общество и книга: от Гуттенберга до Интернета. – М.: Традиция, 2001. – 280 с.
9. Потапкина Е.В. Роль социально-культурной среды вуза при становлении личности студента // Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. – Новосибирск, 2015.
10. Тихомирова И.И. Библиотечная педагогика, или Воспитание книгой: учебно-практическое пособие для библиотекарей, работающих с детьми / И.И. Тихомирова. – СПб.: Профессия, 2011. – 384 с.
11. Человек читающий. Номо legens. Писатели XX века. О роли книги в жизни человека и общества / Сост. С.И. Бэла. – М.: Прогресс, 1990. – 720 с.

Куликова Мария Анатольевна

аспирант кафедры музыкального образования,
музыковедения и инструментального исполнительства

Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО СЛУХА НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В ДМШ

Аннотация: Данная статья раскрывает специфику полифонического слуха, характерные особенности его развития в современном обществе и объясняет необходимость в поиске новых решений в области дополнительного образования, опираясь на сложившийся опыт музыкальной педагогики.

Ключевые слова: полифонический слух, педагогические возможности, полифонический репертуар, начальный этап обучения, гармоническое развитие музыканта, учащиеся.

Под полифоническим слухом Г.М. Цыпин понимает «музыкальный слух в его проявлении по отношению к фактуре, образованной как минимум двумя голосами...» [3, с. 58]. А.Г. Каузова определяет полифонический слух «как

особо сложную, но единую способность, направленную на целостное восприятие специфических свойств полифонической музыки и полифоничности как общего и существенного свойства многоголосия» [2, с. 79].

Проблема развития полифонического слуха на начальном этапе обучения фортепианного искусства всегда была актуальна, особенно и наиболее остро выражена в современной действительности. Изучение полифонической музыки – необходимое, важное условие гармонического развития музыканта любой специальности, но в большей мере пианиста (т.к. природа фортепианной музыки полифонична).

В современном обществе человек с ранних лет сталкивается с навалившимся на него потоком информации, в котором сложно найти действительно необходимое для реального развития и будущего самоопределения. Растет сфера развлечений массового потребления, где создается эффект легкой доступности музыкального образования и снижается уровень музыкальной культуры. Создается ощущение мнимой свободы выбора и формирования всемогущего человека, хотя в реальности с самого рождения атрофируется даже желание что-либо познать, найти и научиться. Информационная загруженность такова, что теряется ценность истинного саморазвития и самообразования. Уже поступая в музыкальную школу, ученик готов быть признанным музыкантом, но не готов трудиться. И в большей мере это касается именно полифонической музыки, т.к. природа полифонических произведений такова, что без активного участия интеллекта выразительное ее исполнение невозможно.

Выход из сложившихся противоречий видится в разработке новых методик, инновационных решений. В поиске педагога нового творческого союза с учениками, где большое значение имеет самореализация обучающихся, их самовыражение, их желание и стремление познать, понять и научиться владеть инструментом, творчески самовыражаясь.

Создание необходимых условий для разрешения вышеизложенных задач следует осуществлять в рамках дополнительного образования с первоначальных шагов обучения вне зависимости от того возраста, в котором ученик стал обучаться игре на фортепиано. И именно полифонические произведения и работа над ними помогают учащимся в музыкальном воспитании, в определении ценностных ориентиров, в формировании музыкального вкуса и культуры. Полифония – незаменимый материал для развития музыкального мышления и воспитания инициативы, самостоятельности ученика. Полифония является ключом к пониманию разных музыкальных стилей. Многие сложности и препятствия стоят на пути к выразительному и стилистически верному исполнению полифонической музыки, невозможному без прочного усвоения основ теории полифонии, без знания закономерностей и свойств полифонической музыки, исполнительских традиций. И, конечно же, невозможным становится освоение полифонической музыки без хорошо развитого особого – полифонического слуха. Развитием которого необходимо заниматься неразрывно с целостным формированием музыканта с первоначальных шагов обучения.

Организованные занятия фортепианной игрой включают в себе уникальные возможности для развития полифонического слуха, так как певцы, исполнители на других инструментах всегда стеснены рамками музыкального одноголосия. Исполнители на струнных смычковых инструментах в принципе способны играть элементы многоголосия, однако их возможности более скромны, нежели у пианистов, что, естественно, накладывает отпечаток и на их репертуар. Любой тематически развитый голос в полифоническом произведении индивидуален. Подчеркнуть эту индивидуальность, не дать ей слушаться, затеряться среди других – одна из главных пианиста (органиста).

Анализ педагогических возможностей полифонического репертуара в области слухового воспитания учащихся целесообразно вести через сравнительную

характеристику развивающего потенциала различных складов музыки, системной организации музыкально-выразительных средств и упорядочения различных музыкальных педагогических методик. Большинство детей предпочитает слушать и исполнять многоголосные произведения, в которых ярко выделяется одна мелодия как бы освобождаемая слухом от остальной фактуры. В действительности это так: мелодия как музыкально-художественная система интегрирует такие компоненты музыкальной речи как звуковысотность, ритм, лад, тембр и т. п., и сама по себе способна воплотить музыкальный образ.

Но в многоголосном произведении мелодия выступает лишь как элемент более широких систем, отражающих усложненный уровень организации музыкально-выразительных средств. Большинство детей сначала воспринимает многоголосное произведение гомофонно-гармонического склада как мелодию плюс фон, не имеющий особого художественного смысла. Его исполнение протекает благополучно благодаря двигательному автоматизму, что создает у педагога ощущение мнимой доступности такой музыки, в отличие от чистой полифонии.

Логика рассуждений приводит к выводу, что если неопытный слушатель легче воспринимает мелодическое, а не гармоническое начало музыки, то полифония, основывающаяся на сочетании именно мелодических линий, должна быть более доступной для детей разновидностью многоголосия.

Для полноценного усвоения многоголосной музыки определяющее значение имеет дифференцированное восприятие составных сторон ее фактуры. Очевидно, что в содержание начальных этапов музыкального обучения, в первую очередь должен быть введен материал, где многоголосие представлено в наиболее доступном для дифференцированного слышания виде, т.е. чисто полифонические произведения.

Мнения об их недоступности несостоятельны и опровергаются такими авторитетными исследователями, как Б. Асафьев, И. Браудо, А. Островский, З. Ринкявичус, А. Каузова. Например, Б. Асафьев утверждал необходимость «усвоения полифонического рисунка прежде колоннады гармоний» [1, с. 86].

Снимая мнимые предубеждения в отношении повышенной сложности полифонии для начинающих, растет роль содержания и качества преподавания музыки данного склада. Более того, считается, что сами трудности исполнительского освоения полимелодической фактуры оборачиваются преимуществами в области слухового восприятия юных музыкантов. Безрезультатность механической тренировки в расчете на самопроизвольное запоминание, невозможность бездумного копирования вынуждают и педагога искать особые пути решения создавшихся проблем. Такие, как: педагогическое творческое лидерство и новаторство, педагогический рост и постоянное развитие в сотворчестве с учениками, систематизация творческих заданий с включением экспериментов в педагогической деятельности, поиск и использование тех методов и приемов, которые способствуют созданию на уроке необходимой атмосферы творческой заинтересованности и активности. Именно это поможет раскрыть состояние проблемы и помочь развитию полифонического слуха в классе фортепиано на начальном этапе обучения.

Список литературы

1. Асафьев Б.В. О музыкально-творческих навыках у детей // Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л., 1973.
2. Каузова А.Г. Музыкальный слух / А.Г.Каузова // Теория и методика обучения игре на фортепиано/ под общ. ред. А. Каузовой, А. Николаевой. – М.: ВЛАДОС, 2001.
3. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано / Г.М.Цыпин. – М.: Просвещение, 1984.

Мерабова Каринэ Сергеевна

аспирант кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ФОНЕТИЧЕСКИЙ МЕТОД В РАЗВИТИИ ДЕТСКОГО ГОЛОСА

***Аннотация:** в статье рассматривается наиболее распространенный и эффективный в вокальной педагогике метод обучения – фонетический, который позволяет опереться на речевой опыт обучающихся пению, привлечь хорошо организованные, четкие речевые стереотипы.*

***Ключевые слова:** фониатрия, детский голос, голосовой аппарат, губные согласные, язычные согласные, небные согласные, сдержанный выдох, тембр голоса, артикуляционный аппарат, певческая форманта, звонкие и глухие гласные, сонорное пение.*

Голоса детей семи-восьми лет отличаются в основном только по объему диапазона. Он немного расширяется вверх, охватывая первые тоны второй октавы. Изменения в голосах заметны между детьми девяти и десяти лет. Но в целом для школьников начальных классов характерно фальцетное голосообразование. Дыхательные мышцы у них еще слабые, емкость легких мала, поэтому и сила голоса меньше, чем у более взрослых ребят.

До 9–10 лет у большинства детей при пении голосовые складки колеблются только своими эластичными краями и полностью не смыкаются, голосовые мышцы развиты недостаточно, диапазон голоса ограничен. В этом возрасте детские голоса имеют приблизительно одинаковый диапазон в пределах первой октавы. Голоса детей этого возраста особенно легки, прозрачны, но бедны обертонами. Голоса мальчиков и девочек мало отличаются по характеру звучания. Поэтому для учащихся начальных классов подходит единая фонетическая методика.

Извлечение правильных звуков, в том числе, зависит от правильно певческого положения головы и корпуса. Нередко начинающие петь дети, при пении принимают неестественное положение: напрягают мышцы шеи и лица, поднимают плечи, сутулятся. Всякое ненужное сокращение мышц тела вызывает ответное излишнее напряжение мышц голосовых органов. Поэтому звук получается напряженным.

Таким образом, педагогической задачей первых вокальных уроков является снятие напряжения с мышц тела и установление певческого положения головы и корпуса.

Активность определенных групп дыхательных мышц предопределяет работу соответствующих этой группе мышц, обеспечивающих выдыхание. Так, если вдох осуществляется при помощи движения (выпячивания) брюшной стенки при покое грудной клетки, то и выдох будет происходить за счет движений диафрагмы и мышц живота. То же и при вдохе, взятом в верхний отдел грудной клетки – выдох в этом случае будет осуществляться в основном мышцами этой области. Вдох можно регулировать сознательно и потому его организации нужно уделить особое внимание.

После изживания вредных привычек при вдохе необходимо добиться бесшумного, спокойного и достаточно глубокого вдоха, характерного для нижне-реберно-брюшного дыхания.

Следующей педагогической задачей является организация нужной атаки звука. Надо постараться добиться от ученика, чтобы атака была четкой, поющий брал звук сразу, без «вyezда» и призвуков, как бы «сверху». В этом может

помочь упражнению на стаккато. Взятие звука «сверху» связано с установкой ротоглотки в положение полужевка. Обычно учащегося просят сделать зевательное движение во время вдоха и с этим ощущением начинать петь.

Певческий зевок должен быть организован так, чтобы значительное сокращение мягкого нёба, которое необходимо для певческого голосообразования, не сочеталось с таким же расширением глотки. Поэтому установку ротоглотки во время пения лучше ассоциировать с ощущением легкого зева.

Следующим новым элементом, характерным для пения является соединение вдоха с зевком. Эта связь должна быть как можно быстрее налажена и стать привычной.

В начале обучения правильно организованные вдох и атака звука являются моментами первостепенной важности, так как они во многом определяют характер звучания.

Вместе с подачей звука осваивают умение выпевать, тянуть звук в приблизительно равной, не выше оптимальной (наиболее удобной) силе звука (*mezzo forte*). Тем самым прививают элементарные навыки равномерного выдоха, дыхательной опоры и основанный на нем навык кантиленного пения. С этой целью используют примитивные упражнения на легато при нескольких близко лежащих звуках.

Уже на первых уроках нужно обострить слуховое внимание ученика к изменениям в тембровой окраске певческого звука. Конечно, сначала учащийся будет определять самые общие свойства звука, такие как округленный и неокругленный звук, место его наибольшего резонирования. Затем слуховое восприятие и оценки станут все более усложняться.

Например, учащийся сумеет уже определить, достаточно или чрезмерно округлен звук (степень его округления), как он звучит – на высокой или низкой позиции, ярко ли и т. п.

Наиболее распространенным и эффективным в вокальной педагогике является специальный метод обучения – фонетический, который позволяет опереться на речевой опыт обучающихся пению, привлечь хорошо организованные, четкие речевые стереотипы.

Это весьма существенно, если учесть, что певческая фонация, хотя и резко отличается от речевой, но формируется на ее основе.

При певческом обучении детей фонетический метод особенно ценен. Он основан на активной работе артикуляторных органов – части голосового аппарата, наиболее подчиненной сознанию ребенка.

Для обучения певческому искусству большое значение имеет разница между гласными и согласными звуками.

Гласные звуки зарождаются в гортани при взаимодействии, голосовых складок и дыхания. Образовавшиеся при этом звуковые волны изливаются через ротоглоточный канал свободно.

Гласные звуки имеют ясно выраженный основной тон и потому могут петься. Кроме того, пение связано с распевом, т. е. с непрерывно льющимся звуком. Образование гласных происходит при непрерывном потоке звуковых волн. Все это говорит о том, что гласные являются основой пения.

Воспитание певческого голоса начинается с работы над формированием вокальных гласных. На этих звуках вырабатываются все основные вокальные качества голоса. От вокально правильного формирования гласных зависит художественная ценность певческого голоса.

Образование гласных звуков связано с присутствием и усилением определенной, различной для каждого гласного звука области обертонов, называемой формантой гласного звука. Гласные могут иметь до 5 таких формант, но среди них две наиболее важные. Это «а» и «и». Чем выше форманта гласного, тем звучнее гласный. По этому признаку основные гласные звуки нашей речи делятся на звонкие и глухие.

Верхние форманты гласных «и» и «э» самые высокие из всех формант гласных, поэтому эти гласные отличаются наибольшей звонкостью – звонкие гласные.

Гласный «а» занимает среднее положение, а гласные «о» и «у» относятся к глухим гласным. Однако, при звуке они округляются, или притемняются, т. е. все гласные приобретают общую форманту, близкую по звучанию к гласному «о».

Оба эти приема – округление звонких гласных и приближение глухих гласных к звонким – выравнивают певческие гласные по звучанию и объединяются под общим названием нейтрализации гласных в пении.

Высокая певческая форманта придает звонкость, «полетность», собранность, «металл», «близость» голосу. Она соответствует области наибольшей чувствительности нашего уха, хорошо воспринимается им с дальних расстояний и потому обуславливает важное качество певческого звука – «полетность», т. е. делает голос хорошо слышимым на дальнем расстоянии вне зависимости от силы звука.

У лиц с хорошо поставленными голосами при пении всех гласных работа гортани характеризуется постоянством, стабилизируется, вход в нее сужен и прикрыт надгортанником – положение, близкое к артикуляции речевого «а».

При пении существенно изменяются размеры и объем ротоглоточной трубки. Она удлиняется или укорачивается в зависимости от певческого положения гортани. Полости ее расширяются, значительно увеличивается объем ротовой полости за счет опускания нижней челюсти, дна рта и поднятия мягкого нёба.

Постоянно расширенный нижний отдел глотки (гипофарингс), находящийся непосредственно над гортанью, и поднятое мягкое нёбо создают акустические возможности для округления гласных. Таким образом, преобразованная полость ротоглоточного канала превращается в рупор, во много раз увеличивающий силу голоса. Выходным отверстием (устьем) этого рупора является рот. Известно, что чем больше устье рупора, тем лучше звук льется в пространство.

Акустический строй (форманты) гласных звуков и особенности их образования существенно влияют на звучание певческого голоса. Таким же свойством обладают и согласные.

Согласные делятся на глухие (к, п, с, т, ф, х, ц, ч, ш, щ) и звонкие (б, в, г, д, ж, з, л, м, н, р). Глухие, «безголосые», согласные образуются без участия голосовых складок от колебания выдыхаемого воздуха и состоят из одних шумов. Звонкие, «голосовые», согласные образуются из ротовых шумов и голоса. В них достаточно ясно выражен основной тон (высота звука).

При преобладании голоса над шумом возникают так называемые сонорные согласные, или полугласные (л, м, н, р). Если же шум превалирует над голосом, то образуются остальные звонкие согласные (б, в, г, д, ж, з).

Активное произношение согласных вызывает усиленное сокращение мышечных стенок ротоглотки, превращая ее тем самым в резонатор с относительно твердыми стенками, отчего увеличивается звонкость гласных при пении.

Вот почему чем более четко произносятся согласные, тем ярче звучит голос. Один и тот же гласный меняет свое окончание в зависимости от следующего за ним согласного. При переходе с согласного на гласный установка губ, языка, мягкого нёба для гласного подготавливается уже при звучании предшествующего согласного. А следующий за согласным гласный как бы сохраняет отпечаток артикуляционного уклада предыдущего согласного.

При этом учитываются следующие особенности образования согласных звуков:

- 1) участие голоса (глухость или степень звонкости согласных звуков)
- 2) место образования – уклад (передний, средний, задний);
- 3) положение артикулирующих органов и степень их напряжения;
- 4) активизация участвующих органов;
- 5) напор воздушной и звуковой струи.

В каждом отдельном случае в зависимости от сочетания этих свойств отбирают полезный согласный звук для соединения с последующим гласным. В вокальных упражнениях в основном применяются звонкие согласные, так как на этих звуках работают голосовые складки, и они имеют высоту звучания.

Согласные звуки в зависимости от того, какие органы участвуют в их образовании, делятся на:

- губные (лабиализированные) (б, м, п);
- язычные (д, л, р, т, ц, ч’);
- нёбные (м, н).

Сонорные согласные «л», «м», «н», «р» как полугласные могут вокально звучать, поэтому имеют исключительно важное значение для певческого голосообразования и широко применяются в вокальных упражнениях. Они помогают найти головное резонирование.

В качестве упражнений для развития певческого аппарата можно предложить пение на сонорный (лат. *sonorus* – звучный, шумный) согласный звук «м» («мычание»), которое осуществляется при сомкнутых губах с несколько опущенной нижней челюстью, с ощущением небольшого зевка. Это упражнение выполняется на среднем участке диапазона. Оно настраивает на головное звучание, но приносит пользу только тогда, когда при нем возникают правильные резонаторные ощущения, а именно, когда поющий хорошо ощущает вибрацию (дрожание) тканей носа.

При работе с детьми в случаях применения вокальных упражнений без словесного текста следует (особенно в начале обучения) избегать пения только на гласные. Из-за большой вялости артикуляционного аппарата и часто встречающейся у детей атонии (вялого смыкания) голосовых складок полезнее брать слоги с сонорными (м, н, л, р), взрывными (д, б, п) и такими согласными, как «з», «к», «г», а также сольфеджирование.

С целью активизации мягкого нёба и преодоления чрезмерно плоского, «белого» звучания в упражнениях для детей широко применяют слоги «жу» и «гу». Для округления звука и достижения собранного звучания рекомендуют слоги «ду», «да», «лё», «мо». Звонкому светлому звучанию способствуют слоги «ди», «зи», «ми», «ли», «ля».

В научно-методической литературе навыкам верного звукообразования, в том числе с помощью фонетического метода, уделяется большое внимание. Обучение пению с помощью целенаправленного использования фонетического метода даст положительный результат тогда, когда будет основываться на полной изученности у детей младшего школьного возраста особенностей их физиологического развития. Фонетический метод обучения пению органично связан с принципами вокальной педагогики, удобен своим комплексным воздействием на голосовой аппарат ученика. Отдельными его приемами, определенной системой упражнений можно устранить те или иные недостатки звукообразования: тусклое, «сплое» форсированное звучание и формировать лучшие голосовые качества. Причем можно подобрать фонетический материал таким образом, чтобы тренировать голосовой аппарат, целенаправленно отрабатывая приемы: точные движения различных его органов (языка, губ, мягкого неба), зная их особенности,

Устраняя недостатки, имеющиеся в звукообразовании ученика, педагог обычно эмпирически подбирает фонетический материал, способный воздействовать на голос в нужном направлении. В процессе обучения тщательно подбирается и музыкальный материал, отбираются также методы показа, способы объяснения. В данной статье автор пытался обобщить свой личный опыт, а также опыт других преподавателей, содержащийся в специальной литературе, а также в открытом доступе.

Список литературы

1. Агапова И.А. 30 музыкальных занятий / И.А. Агапова, М.А. Давыдова. – М., 2002.
2. Алмазов Е.И. О возрастных особенностях голоса у дошкольников, школьников и молодежи // Развитие детского голоса. – М.: АПН РСФСР, 1963.
3. Алмазов Е.И. Анатомо-физиологические предпосылки для правильного развития детского голоса // Тезисы IV научной конференции по вопросам развития музыкального слуха, певческого голоса и музыкального воспитания детей / НИИХВ АПН СССР. – М., 1972.
4. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. – М: Прометей; МПГУ им. В.И. Ленина, 1992. – 76 с.
5. Струве Г.А. Школьный хор. – М.: Просвещение, 1981. – 136 с.
6. Шацкая В.Н. Развитие детского голоса. – М., 1963. – 187 с.
7. Шацкая В.Н. Детский голос (Экспериментальные исследования). – М.: Педагогика, 1970. – 213 с.

Мухометишина Лилия Рустемовна
магистрант 2 курса кафедры вокала и хорового дирижирования
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Грибкова Ольга Владимировна
научный руководитель,
профессор кафедры вокала и хорового дирижирования
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

РАЗВИТИЕ АРТИСТИЗМА У ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация: в статье рассматривается сущность понятия «артистизм», его влияние на учебно-творческий процесс в решении художественно-познавательных задач в системе общего образования, а также развитие артистизма в рамках вокально-хоровых и музыкально-театральных занятий.

Ключевые слова: артистизм, музыкальный театр, певческая деятельность.

Детское музыкальное творчество – один из важнейших факторов развития личности школьника. Музыка активизирует восприятие и представление, будит фантазию и воображение.

В настоящее время все больше утверждается мысль о том, что образование из способа просвещения школьников должно превратиться в механизм развития творческой личности, ее индивидуальных способностей и дарований.

Артистизм представляет собой проявление богатого внутреннего мира личности. Он формируется в процессе духовно-практического освоения человеком определенных видов творческой деятельности.

Одним из наиболее эффективных и действенных средств развития артистизма у школьников является музыка, т.к. музыка представляет собой один из самых ярких эмоциональных видов искусства. Она обладает большой силой эмоционального воздействия, воспитывая чувства человека, а также формируя его вкусы.

На сегодняшний день остаются проблемы, требующие осмысления и дальнейших теоретических разработок, ведь зачастую артистизм понимается лишь в узком значении, в качестве проявления актерских навыков и приемов, необходимых для профессии актера. Общеобразовательная школа обладает широкими воспитательными возможностями для формирования личности ребенка. Но, к сожалению, школа не использует весь потенциал в полной мере. На уроках музыки педагоги преимущественно прививают детям исключительно исполнительские умения и навыки, абстрагируясь от вопросов артистизма, что, безусловно, необходимо для творческой самореализации школьников, способности устанавливать контакты с партнерами по сцене и умения строить диалог со зрительным залом.

Дети с самых ранних лет окружены музыкой. Пение же является самым доступным видом музыкальной деятельности, поэтому именно оно открывает широкие возможности для реализации идеи воспитания артистизма у младших школьников.

Певческая культура – одна из важнейших составных частей музыкальной культуры школьников. В процессе занятий пением у школьников успешно формируется весь комплекс музыкальных способностей, обогащаются переживания детей, они учатся эмоциональной отзывчивости на музыку. Кроме того, решаются воспитательные задачи, связанные с формированием личности школьника. Современной наукой доказано, что дети, занимающиеся певческой деятельностью, более эмоциональны, восприимчивы, отзывчивы и общительны. Поэтому музыкально-эстетическое воспитание и развитие артистизма школьников должны идти взаимосвязано, начиная с самых младших классов.

Л.С. Выготский считал, что одним из важных вопросов детской педагогики и психологии является вопрос о творчестве у детей, о развитии этого творчества и о значении творческой работы для общего развития и созревания ребенка.

Ю.Б. Алиев утверждал, что «...наряду с музыкально-образовательными требованиями к уроку предъявляются и художественно-исполнительские требования».

Многие научные деятели склоняются к тому мнению, что артистизм является тем качеством, которое необходимо любому человеку, вне зависимости от его сферы деятельности и профессии. По мнению В.И. Загвязинского, оно, совершенствует коммуникативные качества, привносит элемент творчества и новизны в профессиональную деятельность, оптимизирует жизнь во многих ее проявлениях. Более того, ряд исследователей считают, что артистизм предоставляет человеку свободу личностного самовыражения, свободу творчества, богатство личностных проявлений, образный путь постановки и решения проблем. У человека развиваются не только мимика, жесты и интонация, но и воображение, ощущение внутренней свободы, одухотворенность, изящество.

Согласно словарю С.И. Ожегова, «артистизм» – тонкое мастерство в искусстве, виртуозность в работе, не только непреложный атрибут художественной деятельности, но и критерий свободы, компетентности человека в сфере той деятельности, которой он занимается («виртуозность в работе»). Человек, обладающий артистическими данными, по С. И. Ожегову, – виртуоз, мастер своего дела.

Артистизм является общекультурной категорией и относится к самым различным областям человеческой деятельности: к образу жизни и поведению, к различным видам искусства, к научной деятельности. Артистизм – это не только способность к перевоплощению, но и целостная система личностных качеств, способствующих свободному самовыражению личности. Тем самым личность как бы создает себя заново. Этот процесс включает в себя не только замысел, но и воплощение этого замысла, успешность которого зависит от глубины подготовительной работы и от высокой степени сформированности личности.

Можно сделать вывод, что артистизм определяется как неотъемлемое свойство личности, ее важнейшая составляющая, независимая от рода деятельности человека.

Если обратиться к проблеме развития артистизма у школьников на уроках музыки, то изучение научной литературы и практики преподавания вокала позволило установить, что формирование артистизма в общеобразовательных школах представляет собой процесс познания, создания и воспроизведения художественных образов средствами музыкальной выразительности и театрального искусства.

Артистическое начало выступает одной из важнейших качественных характеристик в учебно-творческой деятельности хорового коллектива. Оно является неотъемлемым атрибутом, охватывающим и познавательную, и эмоциональную, и волевую сферы школьников.

Большинство профессиональных певцов утверждают, что настоящее развитие, воспитание и обучение артиста происходит именно тогда, когда он выступает перед публикой. Главная задача исполнителя: поселить в душе слушателя образ, ввести в мир человеческих страстей. Играть на сцене, создавать образ певцу труднее, нежели актеру драматическому, потому что певец должен на сцене еще и петь.

Для детей же театральная деятельность – это один из самых распространенных видов творчества. Театрализация близка и понятна ребенку, она глубоко лежит в его природе и находит свое отражение стихийно, потому что связана с игрой. Свою выдумку, впечатление из жизни, школьник может воплотить в живые образы и действия. Входя в образ и играя любые роли, стараясь подражать тому, что видел и что его заинтересовало, ребенок получает огромное эмоциональное наслаждение.

Музыкально-театрализованные игры доставляют не только удовлетворение и радость, но и развивают творческие способности, формируют у детей уважительное отношение друг к другу, а также помогают в преодолении трудностей общения и неуверенности в себе.

Продвигаясь от простого к более сложному у школьников постепенно раскрываются не только вокальные способности, но и актерские, они начинают постигать увлекательную науку актерского мастерства. В процессе подготовки к выступлению и концертам, учащиеся приобретают колоссальный опыт: опыт коллективной работы, изучение особенностей общения со зрительным залом, также школьники приобретают навыки критического оценивания художественного произведения в целом и отдельных литературных героев, созданием характера персонажа, учатся самокритичному отношению к себе.

Большое значение в музыкально-театральной деятельности отводится работе над оформлением концерта, костюмами и декорациями, музыкальным сопровождением. Данная работа также развивает у школьников ряд качеств, таких как воображение, творческая активность, позволяя реализовать креативно-творческие и художественно-эстетические возможности.

Музыкальный театр доставляет учащимся несравнимую радость, ведь театр – это всегда тайна, это всегда своя неповторимая атмосфера, радостное, праздничное настроение, блеск в глазах от увиденного и услышанного, а также исполненного самими детьми.

Говоря о воспитательных задачах театра, то, конечно же, можно отнести тот пример, что при разыгрывании роли персонажа, наделенного определенными отрицательными чертами, ребенок может заметить их в себе и научиться пересиливать их или, наоборот, культивировать положительные черты. Поэтому необходимо подбирать такие спектакли и музыкальный материал, где педагогу вместе с учащимися можно и посмеяться, и проанализировав определенные моменты, преодолеть негативные черты: страх, ложь, лень, болезненную застенчивость и неуверенность в себе.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что, организуя музыкально-театральную деятельность, педагог способствует выявлению и музыкальной, и артистической одаренности детей. Театрализованная деятельность (артистизм) позволяет решать многие задачи, касающиеся формирования выразительности речи ребенка, развивая его интеллектуальные и художественно-эстетические возможности, прививая тем самым устойчивый интерес к родной культуре, литературе, театру. Артистизм снимает психическую и физическую утомляемость учащихся, корректируя различные стороны психики, способствует общению и межличностному взаимоотношению детей, а также профилактике асоциального поведения школьников.

Список литературы

1. Алиев Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта [Текст] / Ю.Б. Алиев. – М.: Владос, 2000. – 336 с.
2. Булатова О. С. Педагогический артистизм [Текст]: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / О.С. Булатова, В.И. Загвязинский. – М.: Академия, 2001. – 240 с.
3. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте [Текст]: Психологический очерк / Л.С. Выготский. – М.: Просвещение, 1991. – 93 с.
4. Гарипова Г.А. Формирование артистизма личности будущего учителя музыки [Текст]: дис. / Г.А. Гарипова. – Казань, 2002. – 212 с.
5. Грибкова О.В. Историко-культурный аспект подготовки педагога-музыканта/ Образовательная среда сегодня: стратегии развития. – 2015. – №2 (3). – С. 131–134.
6. Грибкова О.В. Модель образовательного пространства как фактор повышения профессиональной культуры педагога-музыканта // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – №6. – С. 264–266.
7. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов. – М.: ИТИ Технологии, 2010. – 944 с.

Найдина Мария Михайловна

аспирант кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Грибова Ольга Владимировна

научный руководитель,

профессор кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ОСМЫСЛЕНИЕ НРАВСТВЕННО-КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Аннотация: *в статье рассматриваются проблемы развития нравственности детей и молодежи. Проведен анализ различных педагогических концепций, в основе которых – воспитание в детях моральных ценностей посредством профессиональных навыков. Сформулирована и аргументирована авторская позиция относительно путей разрешения проблем нравственного развития подрастающего поколения средствами музыкально-педагогического искусства.*

Ключевые слова: *нравственность, нравственное воспитание, моральные ценности, философия, образование, педагогика, педагогические концепции, дети, молодежь, искусство, музыка, профессиональное образование, музыкально-педагогическое образование.*

Есть много родов образования и развития, и каждое из них важно само по себе, но всех их выше должно стоять образование нравственное.

Виссарион Григорьевич Белинский

В настоящее время особенно актуальной становится идея нравственного воспитания детей и молодежи. И это не удивительно: ведь именно в раннем возрасте закладываются моральные ценности и жизненные основы. Педагоги различных специальностей и направлений разрабатывают и создают новые педагогические школы, основой которых выступает идея нравственного воспитания. Вместе с тем, педагогические концепции, разработанные ранее становятся все более популярными именно сегодня.

Так что же такое нравственность? Какова связь нравственности с культурой? Находит ли нравственность отражение в искусстве? Как образование может способствовать развитию нравственности в человеке?

Понятие нравственности в нашей жизни встречается в самых различных аспектах: социальных, культурных, философских, религиозных, духовных.

Так что же такое нравственность?

Впервые слово «нравственность» возникло в 18 в. как русский вариант западных слов *этика, мораль*. Русское слово «нравственность» в своем составе имеет корень «нрав» (или «норов») и по сути является сводом правил и норм поведения как общества в целом, так и отдельной личности.

Чтобы подробнее разобраться в данном понятии мы рассмотрим несколько определений нравственности, а также высказывания и афоризмы о нравственности самых различных деятелей.

Нравственность – внутренние, духовные качества, которыми руководствуется человек; этические нормы, правила поведения, определяемые этими качествами (словарь Ожегова);

Нравственность – один из самых важных и существенных факторов общественной жизни, общественного развития и исторического прогресса. заключается в добровольном самостоятельном согласовании чувств, стремлений и действий членов общества с чувствами, стремлениями и действиями сограждан, их интересом и достоинством, с интересом и достоинством всего общества в целом. Добровольность и самостоятельность согласования отличают всякое явление нравственности. Нравственное чувство является, по Канту, «некоторой ощущаемой зависимостью частной воли от общей». Сущность нравственности является предметом этики (*философский словарь*).

Вильгельм фон Гумбольдт утверждал, что *нравственность* возникла вместе с пороком.

По мнению Жан-Жака Руссо, один только урок *нравственности* годен для детства и в высшей степени важен для всякого возраста – это не делать никому зла.

Марк Аврелий говорил, что, если кто его оскорбил – это его дело, такого его наклонность, таков его нрав; у меня же свой нрав, такой, какой мне дан от природы, и я останусь в своих поступках верен своей природе.

Также Марк Аврелий считал, что совершенство нравов в том, чтобы проводить каждый день так, как если б он должен был быть последним: без тревоги, без трусости, без притворства.

Иммануил Кант в своих работах писал, что *нравственность* заложена в характере.

Поль Анри Тири Гольбах высказывал мысль о том, что *нравственность* есть наука об отношениях, существующих между людьми, и об обязанностях, вытекающих из этих отношений.

Под именем нравственности мы разумеем не только внешние приличия, но и всю внутреннюю основу побуждений, констатирует Ян Амос Коменский.

Фридрих Шиллер подчеркивает особую роль закона, обращая наше внимание на то, что чем случайнее нравственность, тем необходимее позаботиться о законности.

В противоположность Иммануилу Канту Джон Локк считает, что нравственные правила не врождены, следовательно, они нуждаются в доказательствах.

Поль Анри Тири Гольбах также считает, что говорить о врожденности нравственных идеалов – это все равно что утверждать, будто человек способен читать, не зная еще букв алфавита.

Изучив множество цитат относительно понятия нравственности, хочется выделить некоторые общие идеи, замеченные практически во всех высказываниях:

1. Нравственность противопоставляется злу (к вопросу о границах добра и зла).
 2. Нравственность является основой для взаимоотношений людей между собой (добро и уважение друг ко другу как основа взаимодействия и жизни на Земле).
 3. Нравственность должна быть не только внешним поведением, но и внутренним побуждением (нравственность, как внутренняя потребность человека).
- Но также есть и два противоположных друг другу лагеря, которые можно заметить:

1. Нравственность – как данность («нравственный закон»).
2. Нравственность – приобретенное качество.

Так что же такое нравственность: свод законов или некоторых моральных устоев, появившихся под влиянием сложившейся модели поведения в обществе или некая данность (как у Канта «нравственный закон»)?

Как мне кажется, тут возникает проблема правильного понимания терминов. Нравственность зачастую отождествляется с совестью. Так ли это? Можно ли поставить между этими словами знак равенства или одно вытекает

из другого? (нравственность из совести). Этот вопрос носит философско-богословский характер и требует глубокого осмысления... В ходе написания данной статьи в целях эксперимента был проведен небольшой социологический опрос среди участников молодежного хора храма святителя Николая на Трех Горах. Интересен тот факт, что сколько бы времени не проходило, а вопрос о нравственности вызывает все те же споры и суждения. Вот несколько высказываний:

Участник соц. опроса 1:

«...Вы сейчас от нашей и европейской нравственности, в основном отталкиваетесь, как мне кажется. У каннибалов с каких-нибудь островов она, наверное, тоже есть. Но в нашем понимании она не будет нравственностью. (Вывод: среда обитания имеет значение)».

Участник соц. опроса 2:

«Нравственность – оценочное понятие, вряд ли она может быть врожденной, так как быть нравственным – это осознанное поведение».

Участник соц. опроса 3:

«Нравственность, как и Чистота души в человеке с рождения. Только в разных жизненных ситуациях (например, при воспитании) можно об этом забыть и всё растерять. Хотя где-то в глубине души её росточки будут жить... Наш народ всегда обладал высокой нравственностью. Однако сейчас, с приходом современной либеральной культуры, все наши нравственные корни, чтимые веками, стали забываться. Хотя и заложены в нас, они могут не проявляться. Как скрытая непроявленная генетическая болезнь. Только хорошая».

Участник соц. опроса 4:

«Нравственность – это здоровье души. Нравственный человек никогда не считает, что он нравственный, он просто живет в соответствии со своими ощущениями добра и зла, и безнравственные поступки не совершает не потому, что они такие, а потому что ему от этого некомфортно, плохо на душе».

На основе этого небольшого исследования можно прийти к выводу, что разговор о нравственности является тем самым «вечным вопросом», и поиск «первоначала» морального закона будет не один раз являться основой для будущих исследований в самых различных сферах человеческой жизни.

Для себя мы можем вывести определение, что нравственность возникает в результате интеграции «врожденного нравственного закона» и моральных устоев и норм, сложившихся в конкретном обществе.

По мнению Аристотеля, природа дала человеку в руки оружие – интеллектуальную моральную силу, но он может пользоваться этим оружием и в обратную сторону, поэтому человек без нравственных устоев оказывается существом и самым нечестивым и диким, низменным в своих половых и вкусовых инстинктах.

В связи с этим хочется особенно выделить значимость нравственного воспитания школьников. Ведь именно в детстве закладывается тот самый «иммунитет к жизни», который будет в дальнейшем способствовать развитию полноценной и нравственно-духовной личности.

Многие педагогические деятели различных времен отмечали ценность нравственного воспитания школьников и акцентировали свое внимание на том, что профессиональная деятельность является лишь средством, «инструментом» нравственного образования.

Ян Амос Коменский ставил в основу своего учения принцип «природосообразности». «Это общенаучный принцип рационального знания, который оформлялся в научном сознании в ходе исследования природного мира. В трактовке Коменского принцип *природосообразного воспитания* многозначен, ибо требует учитывать и универсальные законы природы, и законы природы человека, и законы природы самого воспитания» [2].

По мнению *Коменского*, человек – это сложный мир, «микрокосмос», в котором постоянно происходит борьба доброго и злого начал, благонравия и пороков. В этой «войне» желания и страсти зачастую начинают управлять волей. Цели и задачи нравственного воспитания – направить «свободную волю» к «истинно человеческому»: разуму, нравственности, добродетелям.

Выдающийся советский педагог-новатор Василий Александрович Сухомлинский отмечал огромную значимость нравственного воспитания с точки зрения взращивания «эмоциональной культуры» подрастающего поколения.

Василий Александрович в своих работах использовал не только анализ психологических феноменов и механизмов развития личности, но и оперировал весьма необычными понятиями для официальной педагогики, такими как совесть, чувство собственного достоинства, честь, гордость, благородство, доверие, нежность, чуткость, сострадание, нравственная красота, эмоциональная культура и т. д.

«Чувства – плоть и кровь моральной убежденности, принципиальности, силы духа. Вот почему тропа от морального понятия к нравственному убеждению начинается с поступка, по действию, насыщенной глубокими чувствами» [6, с. 124].

Ключевая идея выдающегося педагога – единство эмоционального и нравственного воспитания.

«Воспитывать чувства – это не значит говорить о чувствах или учить переживать так, как учат знать... Если искусственность, нарочитость в воспитании вообще недопустимы, то в воспитании эмоциональной культуры они особенно вредны» [6].

По мнению Сухомлинского, личные переживания и эмоции являются субъективными психологическим фактором, который способствует переосмыслению внешних социальных ценностей во внутренние, делая их личностно значимыми.

Музыка – это вид искусства, наиболее из всех оказывающий прямое воздействие на эмоциональную сферу человека. Это лишний раз подтверждает значимость музыкального образования в целях нравственного воспитания личности ребенка.

Особое внимание музыкально-педагогическому искусству уделил выдающийся педагог, общественный деятель и композитор Дмитрий Борисович Кабалевский.

«Педагогическая концепция Кабалевского заключается в осознании необходимости массового воспитания школьников средствами музыки с опорой на связь музыки как искусства с музыкой как учебным предметом. Основной целью этого воспитания Кабалевский, уверенный в том, что «прекрасное пробуждает доброе», видел сближение детей с искусством, являющимся неисчерпаемым источником *духовного* обогащения человека» [8].

«Дмитрий Борисович Кабалевский настаивал на том, что на первом месте в системе эстетического воспитания школьников должны стоять эмоции, переживания, вызванные определенным образом организованной музыкальной средой, в которую погружаются ученики. «Обучение музыке должно исходить из других, отличных от понятийных, детерминант, а именно из чувств, переживаний. И первым в системе школьного обучения осознал это Д.Б. Кабалевский. Он попытался школьный урок «вывести из предметности» и вернуть в лоно искусства... Не наивность двигала такими педагогами, как Д.Б. Кабалевский, когда они предлагали хоть час в неделю, но прожить по-иному. Здесь твердое убеждение, что, став другим хоть на час, можно со временем качественно переродиться» [5].

Итак, на основании изученного материала мы можем сказать, что музыкальное образование должно быть обязательным в современной школе, ведь музыка объединяет в себе различные стороны и грани человеческой жизни –

это и нравственность, и вкус, как нравственная категория; история, культура и, конечно же, духовность.

В связи с этим хочется лишний раз подчеркнуть роль и особое значение музыкально-педагогического образования будущих учителей музыки.

«Подготовка учителей музыки имеет в истории педагогики свои глубокие основания и отличается целым рядом специфических особенностей, свойственных только данному направлению педагогики искусства» [3].

Сложность профессии педагога-музыканта заключается в постоянной работе над развитием не только узкопрофессиональных, но и сугубо педагогических качеств. Особая связь музыкального искусства с жизнью превращает данный предмет не только в обучение ремеслу, но и возвращению нравственно-духовных качеств в личности подрастающего поколения.

«Необходимость совершенствования образовательной практики в современной России актуализирует потребность в педагоге-музыканте как личности творческой, способной к продуктивному общению с подрастающим поколением. В условиях глобализации перед профессиональным образованием в целом, стоит задача повышения его качества, предполагающая результатом высокой профессиональный уровень компетентности выпускников педагогических вузов» [4].

Музыкально-педагогическое направление в сфере высшего музыкального образования уже само по себе является инновационным и полностью соответствует современным запросам образовательной системы. Хочется надеяться, что данные позитивные изменения в системе музыкально-педагогического образования будут способствовать росту и развитию нравственно-культурных ценностей нашей страны.

Список литературы

1. Адольф А. Что такое школа по воззрениям Коменского. – М., 1991.
2. Альт П. Прогрессивный характер педагогики Коменского. – М., 1979 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://refrend.ru/686994.html>
3. Грибова О.В. Роль компетентного подхода в становлении профессиональной культуры педагога-музыканта // Среднее профессиональное образование. – 2010. – №8. – С. 14–15.
4. Грибова О.В. Технология профессионального становления студентов в условиях музыкально-образовательной среды в педагогическом вузе // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – №8–2. – С. 85–89.
5. Перепелица А.Д. Музыкальная культура и кризис эмоций // Вопросы психологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.voppsy.ru/issues/1990/903/903121.htm>).
6. Сухомлинский В.А. Избр. пед. сочинения: В 3-х т. Т.1. – М.: Педагогика, 1979. – 584 с.
7. Сухомлинский В.А. Избранные произведения. В 5-ти т. Т. 1. – М.: Просвещение, 1976. – 639 с.
8. Уколова Л.И. Педагогическое воздействие музыкального воспитания в творчестве выдающихся педагогов-музыкантов как фактор духовного совершенствования, нравственных поисков // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – №4–4. – С. 135–138.
9. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.aforism.ru/46_2.html
10. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://refrend.ru/686994.html>
11. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/2265-kontseptsija-moralnogo-vihovannja-v-suhomlinskogo.html>
12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://elibrary.ru/download/27632729.pdf>

Новиков Сергей Борисович

доцент кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Уколова Любовь Ивановна

д-р пед. наук, профессор кафедры вокала

и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ПРОБЛЕМА «ЗВУКОВЫСОТНОГО» ИНТОНИРОВАНИЯ В ПЕДАГОГИКЕ ВОКАЛА

Аннотация: в статье рассматривается вокальная интонация обучаемых, как одна из главных задач, достойных внимания педагога-вокалиста, предлагается работа над полноценным по тембру и интонационно точным звуком, высвечиваются проблемы организации вокального репертуара.

Ключевые слова: педагогика музыкального образования, профессиональная деятельность, индивидуальные занятия по сольному пению, чистота вокальной интонации, категория вокальной эстетики, проблемы организации музыкального репертуара.

Вокальная интонация всегда была и остаётся предметом пристального внимания вокальных педагогов и хормейстеров. Тезис о том, что пение как сольное, так и хоровое должно быть интонационно чистым, является незыблемым. Противоречия возникают в тот момент, когда встаёт вопрос о способах достижения чистой вокальной интонации. Есть два взгляда на эту проблему, которые методически друг друга исключают:

- одни педагоги считают, что изначально пение должно быть интонационно чистым, чего бы это не стоило исполнителю. И само по себе чистое пение способно сформировать правильные вокальные навыки;

- другие полагают, что вначале нужно сформировать весь комплекс вокальных навыков, сделать процесс пения удобным для исполнителя. Такое органичное пение обеспечит чистоту вокальной интонации.

Первый подход больше характерен для хоровой среды. Это обусловлено тем, что состав хоровой партии по уровню вокальной подготовки является далеко не однородным. При этом общая интонация в партии должна быть выстроена. В результате хормейстеры вынуждены применять методический подход – «интонация любой ценой». Те исполнители, которые не владеют органичным комплексом вокальных навыков, вынуждены искусственно подтягивать или опускать свои звуки. Тембр голосов таких певцов становится неестественным. Если подобные голоса в партии количественно преобладают, то оставшееся меньшинство «умелых» певцов вынуждены в интересах единообразия звучания партии подстраивать свои голоса. Такое «подстроенное» пение приводит к быстрой усталости и тембральной неполноценности голосов всех участников хоровой партии.

Второй подход к проблеме чистоты вокальной интонации больше характерен для сольного пения. Формирование комплекса вокальных навыков чаще всего длительный процесс, исчисляемый годами. Он включает в себя привыкание к правильному природному звуку голоса в разных его регистрах, освоение координации вокального дыхания и ещё многие навыки и знания, относящиеся к категории вокальной эстетики. Речь идет о том, что вокалист способен предсказать и воспроизвести звук полноценный по тембру и интонационно точный.

Противоречие хорового и сольного вокала – это проблема, которая касается тех вокалистов, которые ввиду различных обстоятельств вынуждены петь как в хоре, так и соло. Проблема имеет, прежде всего, субъективную составляющую, когда вокалист испытывает некоторое неудобство при перестроении с хорового пения на сольное и наоборот. В некотором смысле такая модель касается студентов музыкального направления института культуры и искусства ГАОУ ВО Московского городского педагогического университета, где в учебной программе есть и дирижёрско-хоровая подготовка, и индивидуальные занятия по сольному пению. Для будущих школьных учителей музыки обе дисциплины необходимы в их дальнейшей профессиональной деятельности. Знания и навыки наших выпускников по организации хоровых коллективов в системе школьного и дополнительного образования – важнейший и самый востребованный элемент их профессиональной деятельности, а также показатель их профессиональной подготовки. С другой стороны, каждый учитель музыки обязан владеть навыками сольного пения, поскольку голос учителя, владеющего вокальной координацией и как следствие этого красивым голосом, привлекает школьников хороший вкус. Необходимо отметить, что вокальные навыки учителя являются фундаментом его голосового здоровья и профессионального долголетия.

Таким образом, мы приходим к осознанию некоторого «конфликта» хорового и сольного вокала. Он может существовать как субъективное состояние певца, которому приходится в силу разных обстоятельств петь как соло, так и в хоре. Степень его выраженности у разных певцов различна. Есть такие вокалисты, которые успешно поют и в хоре и могут полноценно исполнять сольные вокальные партии. Но таких не много. В основном же музыканты-вокалисты позиционируют себя либо как солисты, либо как хоровые певцы. И это не случайно, так как процесс перестроения манеры пения не является простым. Хоровой певец, находясь в партии должен делать всё, чтобы его голос не выделялся среди голосов всей партии. Таким образом, привычка постоянно «прибавлять» свой голос создаёт такой стереотип (навык) вокальной звуковой эмиссии, который является недостаточным для сольного пения. Другая причина связана с потерей индивидуального тембра. Постоянная необходимость выстраивать в партии единую тембровую окраску, чаще всего не всегда собственную каждому из участников данной хоровой партии.

В чём же проблема, в чём различие хорового вокала и сольного. Почему так не просто хоровому певцу исполнять сольные партии. По моему мнению, есть два уровня понимания данной проблемы. Если рассуждать, не углубляясь, то первая причина заключается сила звука голоса. Хоровая практика заставляет производить вышеперечисленные манипуляции с голосом и это объективная необходимость. Звучание хора должно быть тембрально единообразным и, несомненно, интонационно точным и гармонически выстроенным.

Есть более глубокий уровень рассуждений о разнице хорового и сольного вокального интонирования. Хотя это условное сопоставление, так как проблема, о которой я хочу сказать есть и у солистов. Самым существенным на этом уровне является представление об интервалах, а следовательно, и способ интонирования интервалов. Когда вокалист смотрит в ноты, то у него возникают визуальные впечатления от нотной записи вокального произведения, которые вступают в противоречие со звучанием реального голоса. Ноты являются графическим изображением музыки. Ноты на нотном стане сменяют друг друга в вертикальном направлении: одни из них написаны выше, а другие ниже. И в сознании всех музыкантов утвердилось понятие о звуках, которые они обозначают теми же словами «высокие» и «низкие». Инструменталисты эту проблему не замечают, так как на фортепианной клавиатуре высокие звуки справа, а низкие слева, на баяне низкие звуки вверх клавиатуры, а высокие –

внизу. Для многих вокалистов эти понятия становятся роковыми. Дело в том, что в физиологии образования вокального звука отсутствует вертикальность. Однако огромное число вокалистов, если не сказать все, но в разной степени привязанности к этой проблеме, интонирование интервалов мыслят вертикально. Многие певцы демонстрируют это глазами, подбородком, вытягиванием шеи и так далее. Визуальные впечатления от написанных интервалов переносятся на голос, и каждый старается в голосе соблюдать визуальную пропорцию интервалов. Этим страдают и солисты, но реже. Такой способ пения нотного материала чаще встречается в хоре. Поэтому я условно сопоставляю хоровое и сольное интонирование. Я назвал бы его *формальным вокальным интонированием*. Субъективными признаками такого способа пения являются расширенные интервалы, в связи с чем, чем шире интервал, тем он труднее достигается. Объективно мы можем слышать тембральную неестественность голоса особенно при переходе из одного регистра в другой, и в ряде случаев потерю тональности и очень часто в сторону завышения (особенно у первых голосов). Конечно, наблюдаем характерные движения тела и мимики. Следствием всего этого становится быстрая утомляемость голосового аппарата.

Хоровая подготовка студентов складывается из индивидуальных занятий по технике дирижирования и групповых занятий, включающих в себя семинары по теории хорового искусства и пение в студенческом хоре. Пение в хоровом коллективе

Хоровое пение содержит в себе специфические вокальные проблемы организации музыкального репертуара:

- постоянно и быстро обновляющийся репертуар;
- вокалист хора не может сам выбирать себе репертуар;
- нотный материал, который он получает часто интонационно не удобный со сложными метроритмическими фигурациями;
- большое количество гармонических диссонансов, свойственных современной хоровой музыке;
- хормейстер вместе с композитором ставит сложные проблемы звуковой динамики;
- сроки работы над хоровым произведением иногда слишком короткие и не позволяют отработать его в репетиционном режиме.

Вокалист солист свободен от части этих проблем:

- выбор и обновление репертуара происходит при его прямом участии;
- сложность произведений солист выбирает сам;
- выбор музыкальных нюансов и динамики звука также зависят от возможности исполнителя.

Такие, казалось бы, организационные факторы, в конечном счете, очень влияют на вокальное здоровье исполнителя.

Но сегодня мне хотелось бы поговорить о проблемах тех, кому приходится петь и в хоре и соло. То есть о конфликте хоровой и сольной манеры внутри одной личности.

Какие действия хормейстера усугубляют вокальные проблемы:

1. Неожиданные изменения тональности произведения. (Мышечная система голосового аппарата привыкает к тональности, в которой произведение отработывалось на репетициях).

2. Сдача партии без звучания соседних голосов. Звук голоса не является точкой. Звук голоса – это зона, в пределах которой обертоновый ряд формируется в зависимости от того, какое положение занимает этот голос в аккорде (верхнее среднее или нижнее).

Вопрос о точности вокальной интонации – в хоровом и сольном пении не вызывает у дирижёров и вокальных педагогов сомнений: вокальное интонирование должно быть точным. Однако подход к достижению этой точности в хорах и на уроке по сольному пению разный. В хоре можно часто услышать от дирижёра требование достать ту или другую ноту любой ценой. Вокальный педагог в классе добивается точного интонирования звуков через вокальную физиологию, ставит впереди всего физическое удобство пения, и таким образом точность интонации возникает как следствие правильного пения.

Список литературы

1. Грибова О.В. Средства аудиовизуального контроля студентов в процессе хормейстерской практики // Культурная жизнь Юга России. – 2009. – №1. – С. 43–46.
2. Новиков С.Б. Вокальная подготовка будущих учителей пения на начальной этапе // Искусство и образование. – 2011. – №4 (72). – С. 26–32.
3. Уколова Л.И. Дирижирование: учеб. пособие для студ. учреждений сред. проф. образования / Л.И. Уколова. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 208 с.
4. Уколова Л.И. Адаптационные и реабилитационные функции педагогически организованной музыкальной среды // Педагогика искусства. – 2008. – №2. – С. 54–77.
5. Уколова Л.И. Духовно-нравственное воспитание средствами хорового исполнительства // Педагогика искусства. – 2007. – №1. – С. 78–80.
6. Уколова Л.И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека: Дис. ... д-ра пед.: 13.00.08 – теория и методика профессионального образования. – М., 2008.
7. Уколова Л.И. Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – №6. – С.274–276.
8. Ушакова О.Б. Хоровой класс как творческая лаборатория в процессе подготовки педагога-музыканта // Теория и практика общественного развития. – 2013. – №10. – С. 253–256.

Потапкина Екатерина Владимировна

магистрант кафедры социокультурной деятельности

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

РОЛЬ ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Аннотация: в статье освещается вопрос о важности приобщения к народной культуре современной молодежи.

Ключевые слова: народная культура, патриотизм, патриотическое воспитание, воспитание, приобщение, этнокультурные традиции.

Традиционная народная культура (или этническая культура) – это совокупность материальных и духовных ценностей, созданных тем или иным народом (этносом).

В традиционную народную культуру входят передаваемые от поколения к поколению празднично-обрядовые, семейно-бытовые и этнопедагогические традиции этноса, а также народная художественная культура (художественные ценности того или иного народа, формы их бытования в этнических сообществах). Народная художественная культура (или этнохудожественная культура) представлена устным народным творчеством, народной музыкой, танцами, декоративно-прикладным творчеством, фольклорным театром и другими видами народного художественного творчества [2].

Народная культура – собирательное понятие, не имеющее четко определенных границ и включающее культурные пласты разных эпох от глубокой древности до настоящего времени. Формирование и функционирование феномена народной культуры в этническом сообществе или социальных группах и общностях разного типа связано с осознанием их принадлежности к народу. Самоидентификация с народом, народными традициями в стереотипах социального поведения и действия, обыденных представлениях, выборе культурных эталонов и социальных норм, ориентациях на определенные формы досуга, любительской художественно-творческой практики – проявления народной культуры [6].

В настоящее время, когда общество усложнилось, появилось множество больших и малых социальных групп формального и неформального типа, произошло расслоение социальной и социально-культурной практики, народная культура стала одним из элементов современной многослойной культуры.

Можно выделить два уровня – высокий, связанный с фольклором и включающий народные предания, сказки, эпос, старинные танцы и др., и сниженный, ограниченный так называемой поп-культурой.

По исполнению элементы народной культуры могут быть индивидуальными (исполнение легенды), групповыми (исполнение танца или песни), массовыми (карнавальные шествия) [3].

Одной из серьезных проблем нашего времени является отторжение подрастающим поколением отечественной культуры, общественно- исторического опыта предшественников. В обществе все более заметной становится утрата традиционного российского патриотического сознания. Многие исследователи молодежной среды отмечают недостаточную сформированность гражданской позиции юношества, подчеркивают, что в ситуации кризисного социума, когда не найдены четкие нравственно- духовные воспитательные идеалы, это проявляется с большей очевидностью [1]. В воспитательном процессе народная культура представляет особый интерес. Общие идеи и предельные ценности народной культуры остаются актуальными и переходят в область профессиональной деятельности специалистов разного профиля. Однако затем они могут снова вернуться в массовое сознание и в видоизмененном виде, опять стать частью народной культуры. Так в значительной мере происходит в настоящее время, когда в России, как и в других странах, активизировался интерес к традиционным культурам, включая их ранние формы. Знание и приобщение к народной культуре позволяет глубже осознать происходящие в обществе процессы, чтить и хранить традиции, развивать у детей осознание принадлежности к собственной культуре и к родному народу, воспитывать патриотизм [5].

Вопросами воспитания молодого поколения занимались ученые-педагоги Ю.К. Бабанский, Я.А. Коменский, А.С. Макаренко и др.

Велико значение этнохудожественной культуры в патриотическом воспитании учащихся и молодежи. На это указывают современные диссертационные исследования Е.З. Соловьёвой, И.М. Власовой. Вместе с тем, следует отметить, что педагогические резервы этнокультурных традиций, как средства приобщения к народной культуре в практике учреждений образования, используются не в полной мере.

На основании выше изложенного мы считаем роль народной культуры в воспитании современной молодежи одним из важнейших. Именно этим обусловлен выбор темы нашего диссертационного исследования «Формирование социально-культурных компетенций бакалавров в процессе организации фольклорных праздников». Мы предполагаем, что формирование специальных компетенций предписанные федеральным образовательным стандартом по направлению «Социально-культурная деятельность», могут быть освоены не только благодаря образовательному процессу, но и с помощью организации каких-либо мероприятий. Так как основным компонентом нашего исследования все-таки являются фольклорные праздники, с их помощью мы хотим раз-

работать и реализовать программу по овладению специальными компетенциями при организации мероприятия, но и для кого-то знакомством, а для кого-то более глубоким и детальным изучением народной культуры.

Для того, чтобы увидеть уровень приобщенности к народной культуре, для начала нами будут разработаны ряд анкет и тестов, чтобы выявить необходимость в проведении дальнейших исследований. Первый этап, проведение анкетирования и подведение результатов, намечены на декабрь 2015 года.

Список литературы

1. Бакланова Т.И. Народная художественная культура в содержании современного образования // Русская школа (из опыта работы учреждений образования Северного учебного округа): сборник. – М., 2003.
2. Жарников А.Е. Теория этногенеза Льва Николаевича Гумилева (Опыт системного изложения). – М.: Готика, 2002. – 128 с.
3. Культура народная, элитарная, массовая / Э.В. Быкова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://avt.miem.edu.ru/Kafedra/KT/Publik/posob_2_kt.html
4. Косибород О.Л. Дополнительное образование, как доминирующий фактор создания творческой личности в современной социально-экономической ситуации / О.Л. Косибород, И.Д. Левина // Взаимодействие науки и общества: проблемы и перспективы Международная научно-практическая конференция / Отв. ред.: А.А. Сукиасян. – Уфа, 2015. – С. 246–250.
5. Профессиональная и народная культура [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.culturology-blog.ru/professionalnaya-i-narodnaya-kultura/>
6. Философский словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mirslouvrei.com/content_fil

Расторгуев Герман Михайлович

студент 4 курса кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Балабан Ольга Викторовна

научный руководитель,

профессор кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ЖАНР БАРДОВСКОЙ ПЕСНИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

Аннотация: в данной статье автором рассматриваются этапы формирования жанра бардовской песни, характерные черты и определяющие особенности устной традиции, такие как главенство стиха над напевом, гитарный аккомпанемент. Отдельно отмечается роль бардовской песни в формировании вкусов и взглядов современников, в смене ценностных ориентаций.

Ключевые слова: авторская песня, поющая поэзия, бытовой жанр, формы общения единомышленников, неподцензурное устное слово, неофициальная культура, духовная свобода, современный жанр.

Авторская или «бардовская» песня – современный жанр устной поэзии («поющая поэзия»), сформировавшийся на рубеже 50–60-х гг. XX века в неформальной культуре студенчества и молодых интеллектуалов.

Сама по себе «поющая поэзия» – древнейший вид творчества, известный культурам едва ли не всех народов, и не случайно исполнителей авторской

песни часто называют «бардами». Как известно, в древности бардами называли поэтов и певцов, которые сами исполняли свои стихи под собственный аккомпанемент на струнном инструменте (чаще всего – гитаре). Однако это всё же внешние, и к тому же не всегда обязательные, признаки жанра.

Суть бардовской или авторской песни вовсе не в «авторском праве» на стихи, мелодию и исполнение, а скорее – в праве на утверждение песней авторской – т. е. самостоятельной (от греч. *autos* – сам) – жизненной позиции, авторского мироощущения и в праве самому, без посредников и потерь, донести смысл высказывания до слушателя, используя весь спектр средств устного общения – слово, музыкальную интонацию, тембр голоса, артикуляцию, мимику, жест и т. п.

Каждой такой песней автор как бы говорит: это – я, это – мое, сокровенное, никем не внушенное, и такие песни рождаются спонтанно, как свободная реализация потребности высказаться, поделиться тем, что наболело. Как поется в одной из песен того же Окуджавы, «каждый пишет... как он дышит... не стараясь угодить...» Такие песни не пишутся «на потребу», в расчете на сбыт – они рождаются... Личностное начало пронизывает авторскую песню и определяет в ней все – от содержания до манеры преподнесения, от сценического облика автора до характера лирического героя.

И в этом смысле современная «поющая поэзия» – искусство глубоко интимное, даже исповедальное. Мера доверия и открытости значительно превосходит здесь нормы, допустимые в профессиональном творчестве. Само собой разумеется, такая песня, в отличие от массовой эстрадной продукции, адресована далеко не всем и каждому. Она обращена лишь к тем, кому автор доверяет, кто настроен в унисон с ним, готов разделить его мысли и чувства или, по крайней мере, душевно расположен к нему.

Отношения между автором и слушателями здесь вряд ли можно назвать концертными. Поэт-певец не отделяет себя от аудитории, строго говоря, он не «исполняет» песню, не «демонстрирует» себя и свое творчество слушателям, а ведет с ними доверительный разговор по душам, рассчитывая на ответную реакцию. Атмосфера взаимного доверия и взаимопонимания, возникающая в ходе такого «разговора», переживаемое всеми присутствующими чувство общности, сопричастия является сущностным признаком авторской песни, позволяющим видеть в ней особую «форму духовного общения единомышленников». Родившись в тесных дружеских компаниях, авторская песня является, по сути, не концертным, а бытовым жанром и изначально рассчитана на теплоту неформального общения в кругу «своих». Такой круг может быть достаточно обширным (о чем свидетельствуют многотысячные аудитории фестивалей бардовской песни), но при этом сохранять неформальный характер. В оптимальном варианте аудитория, превышающая «критическую массу», должна состоять как бы из множества дружеских компаний, осознающих свою духовную общность, свою принадлежность к особому социальному слою, к «своим».

С этим связаны определенные сложности концертного бытия авторской песни. Ей в принципе противопоказаны сцена, праздничный официоз концертного зала, любая формализованная публичность, любая дистанция между участниками песенного общения, создаваемая рампой. Искусство концертного исполнения авторской песни во многом состоит именно в преодолении «эффекта рампы», в минимизации неизбежной дистанции. Этому служит не только сама песня с ее доверительной интонацией, безыскусной музыкальной и поэтической лексикой, но и непрофессиональный, обыденный, как у всех, голос автора, подчеркнута обыденная одежда, свободная манера общения с залом, комментарии к песням и т. п.

Обостренно-личностный характер авторской песни, органически присущий ей нонконформизм, ее неангажированность, неуправляемость, наконец – способность консолидировать вокруг себя обширный круг равнодушных к жизни, «думающих» людей – все это сделало ее не столько художественным, эстетическим, сколько социокультурным явлением. Это и предопределило ту особую роль, которую авторская песня сыграла в глобальном процессе смены ценностных ориентаций, характерным явлением для 50–70-х гг. XX века.

Собственно говоря, авторская песня и была порождена этим процессом, став одной из наиболее действенных форм самосознания и самовыражения «шестидесятников» – того социально-активного поколения молодых интеллектуалов, которое в этот период вступало в жизнь.

На Западе взрыв творчества «поющих поэтов» (Жорж Брассенс, Жак Брель, Боб Дилан, Джоан Базз, Джон Леннон и др.) совпал с ростом «антибуржуазных» настроений, студенческими волнениями и антивоенными выступлениями 60-х гг. В России же формирование авторской песни самым непосредственным образом было связано с хрущевской «оттепелью».

Речь идет прежде всего о начавшемся тогда процессе реабилитации самостности личности, процессе, о котором Е. Евтушенко позже скажет: «Прорастают всюду Лица у безликих на лице». С этим тесно связаны легализация и необычайно широкое распространение в среде молодых интеллектуалов так называемых «дружеских компаний», дополнивших разношерстные и разновозрастные дворовые компании детства и отрочества. Такие внутренне свободные малые группы, спаянные личными отношениями, успешно противостояли официальным формам коллективности и, по сути своей, были естественной средой формирования и реализации личностных качеств, не находивших применения в публичной жизни. Характерный для того времени взрыв самодетельного туризма и альпинизма также был вызван все теми же потребностями становления личности, а отнюдь не внезапно вспыхнувшей тягой к познанию красот природы.

В таких дружеских компаниях действовали свои законы и своя система ценностей, которая диктовала и свой способ выражения. Частично это сделала «молодая поэзия», раньше других сумевшая воплотить новое мироощущение и возродившая ценность неподцензурного устного слова, ценность прямого общения. Но основной формой группового самосознания стала авторская песня, которая своей интонацией смогла выразить эмоциональную доминанту нового кодекса поведения – доверие. И если «молодая поэзия» дала ей мысль, то свою главную специфическую черту – доверительную интонацию – она обрела в музыке быта.

В музыкальном отношении бардовская песня опиралась на тот слой расхожих, легко узнаваемых и любимых интонаций, который бытовал в среде ее обитания и складывался из самых разнообразных источников. Среди них – бытовой романс, студенческий и дворовый фольклор (в том числе и блатная песня), народная песня, популярная танцевальная музыка, песни советских композиторов и т. п.

Особую роль в подготовке интонационной почвы бардовской песни сыграли песенные миниатюры А. Вертинского, лирика военных лет, безыскусное кинопение М. Бернеса, «задумчивый голос Монтана», который впервые в 1957 г. познакомил нас с современным французским шансоном. Отсюда, из этого всегда находящегося на слуху и постоянно пополняющегося интонационного словаря черпали свои незамысловатые мелодии, нисколько не заботясь об их оригинальности, поэты-певцы «первой волны» – А. Галич, Б. Окуджава, Ю. Визбор. Среди них не было ни одного музыканта-профессионала. Более

того – лишь единицы могли причислить себя к профессиональному поэтическому цеху. В основном же это студенты, молодые учителя, инженеры, ученые, журналисты, актеры, спортсмены – представители той среды, в которой возникла и для которой существовала бардовская песня. Они пели о жизни, о том, что волновало их сверстников.

Излюбленные герои их песен – альпинисты, геологи, моряки, летчики, солдаты, спортсмены, циркачи, бедовые «короли» городских дворов и их подруги – люди не просто мужественные и рискованные, но прежде всего личности.

Эти герои немногословны, сообразительны, ироничны, по-своему нежны, но главное, они верны, надежны, на них можно положиться, им можно доверять. Это – персонализированные групповые ценности. В то же время они легко узнаваемы: это – ребята «с нашего двора», «с нашего курса», «из нашей компании», а потому они убедительны, легко идентифицируются и с личностью автора, и с каждым из слушателей. И в этом, по-видимому, заключается один из секретов глубокого консолидирующего воздействия авторской песни.

В развитии бардовской (авторской) песни можно выделить несколько этапов. Первый, бесспорным лидером которого стал певец «детей Арбата» Б. Окуджава, продолжался примерно до середины 60-х гг. и был окрашен неподдельным романтизмом, созвучным не только возрасту аудитории, но и господствовавшему в обществе настроению. Эйфорией социального оптимизма был охвачен тогда едва ли не весь мыслящий слой общества, не говоря уже о молодежи, – и это настроение не могла не отразить А.П. Отсюда – ее светлое, в целом, мироощущение, лиризм, беззлобный юмор, в большинстве своем напевная (даже в маршах), романная по происхождению интонация. Но главной сферой реализации романтического начала была, условно говоря, «песня странствий» с центральными для нее образами-мифологемами друга / дружбы и дороги/пути как «линии жизни» – пути испытаний и надежд, пути к себе, пути в неизведанное. «Песня странствий» (неточно называемая «туристской») была главным, определяющим пластом песенного творчества тех лет и охватывала широкий жанровый диапазон – от философской лирики до шутки, от незамысловатой «костровой» до хрупких романтических песенных фантазий. Этот пласт был пронизан единым эмоциональным посылом – «Счастлив, кому знакомо / Щемящее чувство дороги» (И. Сидоров).

На этом этапе бардовская песня практически не выходила за пределы породившей ее среды, распространяясь «от компании к компании» изустно или в магнитофонных записях. Публично она исполнялась крайне редко и, опять-таки, почти исключительно «в своем кругу» – в самостоятельных студенческих «обозрениях», «капустниках» творческой интеллигенции.

Ни своим содержанием, ни своим эпосом она пока что не беспокоила власти, и они почти не обращали на нее внимания, считая безобидным проявлением самостоятельного творчества, элементом интеллигентского быта. Так оно, по существу, и было.

Особняком стояли исполненные горечи и иронии песни А. Галича, который уже в начале 60-х гг. обратился к резкой критике существующего строя, поразившей неслыханной до того смелостью и откровенностью.

Положение изменилось уже к середине 60-х гг. Сначала «заморозки», а затем долгая и суровая идеологическая «зима», начавшаяся разгромом «пражской весны», похоронили все надежды на «социализм с человеческим лицом» и намечавшуюся гуманизацию общественной жизни.

Социальный оптимизм сменился апатией, цинизмом или же социальной шизофренией – расщеплением сознания (интеллигенции прежде всего) на публичное, вынужденное следовать общественным нормам, и частное, приватное, предназначенное для «внутреннего» употребления, для «своих». Причем

именно последнее стало средоточием духовной жизни личности. В соответствии с этим необычайно возросла роль неофициальной культуры, которая наполнилась богатым содержанием и приобрела невиданное ранее значение единственно доступного островка духовной свободы. В этой, ставшей каткомбной, культуре (позднее- «андерграунд») билась живая мысль, здесь нашла прибежище «внутренняя эмиграция». Свободная по самой своей природе бардовская песня тут же стала важной и самой демократичной частью и формой такой культуры. Как известно, «поэт в России – больше, чем поэт». Поэт-певец – тем более. И если устная, публично читаемая авторами поэзия вскоре так или иначе была интегрирована официальной культурой или, по крайней мере, поставлена под жесткий контроль, то «поющая поэзия», не требовавшая для своей публикации никаких иных средств, кроме голоса поэта и гитары, а для распространения – любительского магнитофона, на протяжении всего этого периода (середина 60-х – начало 80-х гг.) оставалась свободной, несмотря на запреты и преследования властей. Более того, как раз в эти годы она стала собственнно бардовская песня, обрела зрелость и жанровую определенность, поднимаясь до явления высокой культуры, оставив далеко позади породившую ее доморощенную самодетельную песню, а голос поэта превратился в голос совести большого общества, который, в конце концов, был услышан всеми.

Сознавая огромную силу воздействия авторской песни, власти перешли к прямому ее преследованию. Перед поэтами-певцами наглухо закрылись двери концертных организаций, издательств, радио- и телестудий, их изгоняли из творческих союзов, выталкивали в эмиграцию (А. Галич), всячески поносили в печати и т. д.

В результате официально бардовская песня как бы не существовала: она не звучала на концертной эстраде, ее не передавали по радио и ТВ, не было грампластинок с ее записями. Лишь изредка, «по недосмотру», прорывалась она в отдельные кинофильмы и спектакли, да и то, главным образом, в качестве «фоновой» музыки. И в то же время она была неотъемлемым элементом каждодневного бытия. Благодаря «магнитоиздату» – исторически первой и самой доступной форме «самиздата» – она была повсюду, ее знали, пели, слушали, переписывали друг у друга. Наряду с запретами власти попытались овладеть ею изнутри, взяв под «крышу» комсомола стихийно возникавшие повсюду «клубы самодетельной (первоначально – студенческой) песни» (КСП). Но, как и в случае с джазовыми клубами и кафе (а позднее – с рок-клубами), это привело, скорее, к обратным результатам. И чем сильнее и изощреннее было административное давление, тем свободнее, откровеннее становилась бардовская песня, питавшаяся энергетикой осознанного противостояния. Все пронзительнее звучит ностальгия по прошлому, горечь потерь и предательства, стремление сохранить себя, свои идеалы, редкий дружеский круг, тревога перед будущим. И если на предыдущем этапе ведущую роль играла «песня странствий», то здесь таковой стала «песня протеста».

Своего гениального выразителя, эстетика «песни протеста» – протеста против абсурдности «совкового» существования, против самого этого большого общества обрела в В. Высоцком, ставшем поистине всенародным поэтом. В нем счастливо соединились необходимые для этого качества – поэтический дар, острый ум, актерский талант, мужественная внешность, насыщенный неукротимой энергией, предельно «мужской» по тембру хриплый голос и многое другое, что позволило ему придать бардовской песни совершенно новый облик. Необычайно расширился интонационный словарь, в котором есть все – от традиционной народной песни до рока, от цыганского романса и блатной песни до брехтовского зонга, и главная его интонационная находка- распевание согласных, создающее особо выразительную энергетiku высказывания.

Обогатился и поэтический язык, который включил в себя обширный пласт сниженной лексики. И это – лишь некоторые новаторские черты его творчества, многократно растиражированные последователями, среди которых просматриваются разные по значимости фигуры В. Цоя, Ю. Шевчука, К. Кинчева и др.

С начала 90-х гг., после непродолжительного взрыва всеобщего интереса к бардовской песни как ко всему, недавно еще запрещенному, ее развитие переходит в спокойное, теперь уже легальное русло. Растет число «поющих поэтов» и их исполнительское мастерство, множится количество их профессиональных организаций, концертов, фестивалей, продаваемых кассет и дисков; оформляется даже своеобразная «классика» авторской песни (популярные альбомы «Песни нашего века»). Но в творческом отношении не происходит ничего принципиально нового. Вместе с легализацией катакомбной культуры и исчезновением столь плодотворного для «песни протеста» ощущения «сопротивления материала», исчез и творческий импульс ее развития. Перестав быть социально значимым явлением, она практически ушла из обихода.

По-новому высветилась непреходящая значимость таких традиционных для авторской песни ценностей, как дружба, доверие, взаимопонимание, любовь. В этом направлении в жанре любовной и философской лирики, одобренной изрядной долей юмора, работают и «ветераны», и более молодые «барды». Все они, так или иначе, эксплуатируют в своем творчестве некогда найденные приемы. Гораздо большие новаторские потенции обнаруживает иное направление современной авторской песни – песня ироническая и песня-пародия, в которых органично совмещается, казалось бы, несовместимое: цитаты из Чайковского, Грига, Бородина, русских народных песен с интонациями блюза, кантри, китайской и арабской музыки; многочисленные реминисценции, аллюзии и прямые отсылки едва ли не ко всему репертуару мировой литературы.

Впрочем, эта причудливая и острая постмодернистская смесь, являющая собой какой-то совершенно новый жанр авторской песни, может быть по достоинству оценена лишь очень узкой и хорошо подготовленной аудиторией.

А для основной группы исполнителей и слушателей бардовской песни остаётся главным и наиболее ценным задушевность общения посредством незатейливых мелодий и ярко выразительных стихов, понятных и доступных каждому, возможность свободного высказывания, ощущение сопричастности к современному обществу.

Список литературы

1. Анелькин В. «Люди идут по свету». Туристический фестиваль авторской песни. Книга-концерт / авт.-сост. В. Анелькин. – М.: Физкультура и спорт, 1990. – 399 с.
2. Балабан О.В. Импровизация как средство постижения народной музыкальной культуры // Мир науки, культуры, образования. – Горно-Алтайск. – №2 (51). – апрель 2015. – С. 125–131.
3. Новиков В.И. Авторская песня. Книга для ученика и учителя / авт.-сост. В.И. Новиков. – М.: Олимп; АСТ, 1997. – 512 с.
4. Фольклор. Вопросы теории фольклора. – Л.: Наука, 1980.

Сокерина Ирина Владимировна,
доцент кафедры вокала и хорового дирижирования
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Уколова Любовь Ивановна
д-р пед. наук, профессор кафедры вокала
и хорового дирижирования
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

СИНЕРГИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ И СВОЙСТВ ЛИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСКОМ ПОТЕНЦИАЛЕ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

Аннотация: в статье рассматривается специфика объединения способностей и свойств личности будущего педагога-музыканта. Рассматривается схема свойств личности, а также рассмотрены условия значимости волевых качеств и развитой мотивации, помогающей преодолеть трудности, связанные с овладением профессиональным мастерством.

Ключевые слова: свойства личности, творческий потенциал, инновации, компетентность, компетенции, педагог-музыкант, конгруэнтность.

Свойства личности представляют собой сложную систему побуждений к разнообразной деятельности, что определяет избирательность личностной активности и ее отношений. В схеме №1 мы обращаемся к таким свойствам личности, как волевые качества, уровень развития эмоционального отношения, уровень развития мотивационной сферы, а также к уровню и качеству мотиваций личности в избранной сфере деятельности.

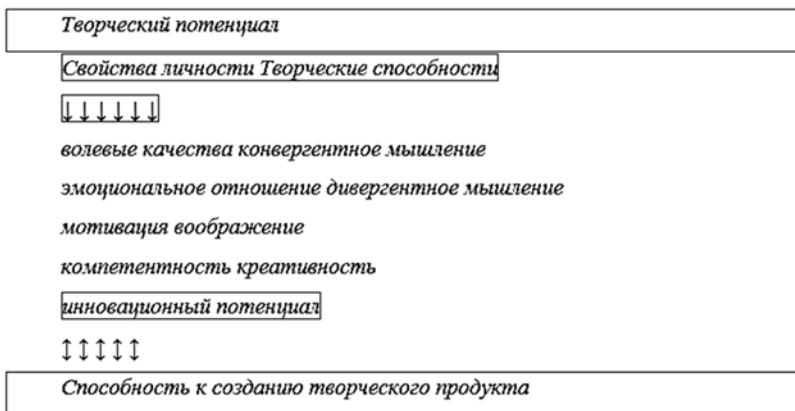


Рис. 1. Схема 1

Среди свойств личности в данной схеме особое место занимает феномен компетентности. Его изучению во многом способствовала сформулированная в 1990-е годы концепция профессиографического подхода к формированию личности учителя и психологической готовности его к педагогическому общению. Содержание концепции отражено в работах таких авторов, как Л.Г. Арчажникова, В.И. Журавлева, Н.В. Кузьминой, А.К. Макаровой, Е.А. Орловой,

В.А. Сластенина, Л.Ф. Спирина, Т.М. Шульги и др. Постепенно, в процессе развития данного научного направления, в начале XXI века оно получило распространение как понятие «компетентностный подход», который в качестве своей изначальной базы имеет нормативную модель компетенции, включающую в себя все разнообразие профессиональных знаний, умений и навыков. Так как содержание понятия «компетенция» отражает все направления развития личности, включая и ее взаимоотношения с обществом, то и сама структура его содержания является развернутым, многосоставным образованием, включающем в себя различные виды компетенций, их иерархию и уровни, соответствующие той или иной области проявления.

Необходимо отметить тот факт, что при всей близости понятий «компетенция» и «компетентность» они не являются взаимозаменяемыми. *Компетенция* отражает готовность личности к осуществлению профессиональной деятельности, а *компетентность* – это такое качество личности, которое проявляется исключительно в процессе практической деятельности.

В исследованиях последних лет было установлено, что «само содержание ключевых компетенций, интерпретированных с позиций музыкального образования, пересекается с содержанием современных направлений образования, обеспечивающих высокий уровень подготовки педагога-музыканта, среди которых нами были отмечены следующие:

- 1) направление осуществления непрерывного образования;
- 2) направление развития эстетического опыта;
- 3) направление взаимодействия различных видов искусства;
- 4) направление использования метода игрового моделирования;
- 5) направление осуществления сотворчества педагога и учащихся» [1, с. 9].

В вышеуказанной схеме в качестве одного из необходимых для формирования творческого потенциала свойств личности выделяется также *категория эмоционального отношения*. Особенности эмоциональной культуры педагога, и, в том числе такой категории, как эмоциональное отношение рассматривали Е.С. Асмаковец, В.Ш. Масленникова, Л.М. Митина, Е.М. Семенова, В.П. Юдин. В основе этих исследований – теория эмоциональной устойчивости личности, согласно которой формирование эмоциональной культуры учителя невозможно без достижения ее эмоциональной устойчивости, без необходимого внутреннего баланса, который в данной работе трактуется как конгруэнтность. В исследованиях, посвященных воспитанию эстетической культуры, категории эмоционального отношения в ее связи с эмоциональной отзывчивостью уделяется особое внимание. Так, Н.И. Киященко в своей работе, посвященной воспитанию эстетической культуры, отмечает, что «разбуженное и начавшее свою длящуюся на протяжении всей жизни человека «работу», стремление к красоте не только «встраивает» индивида в наличную культуру человечества, но и направляет его развитие на обогащение культуры, на достраивание ее достижений во всех делах человеческих. Эту «работу» стремление к красоте осуществляет тем, что сначала оно формирует, вырабатывает в человеке эмоциональную отзывчивость ко всему в мире. Пусть эта отзывчивость еще и не получает осознания, не всегда становится предметом рефлексии, но она постоянно расширяет поле таких взаимодействий человека с миром, которые все больше подчиняются закону гармонии и направлены на совершенствование этих взаимодействий» [2, с. 56].

В целом, к развитию эмоционально-эстетической сферы музыканта в контексте проблемы формирования эмоциональной культуры будущего преподавателя музыки обращались такие исследователи, как А.А. Готединер, В.В. Медушевский, В.И. Петрушин, Г.М. Цыпин и др. Для раскрытия и реализации способностей человека к музыкальной деятельности необходимы сильные волевые качества. Причина этого коренится, в первую очередь, в том, что для достижения профессионально значимых результатов в данной области необходимо раннее приобщение к музыке. Так, сенситивным периодом, благоприятным для начала занятий музыкой считается возраст 5–6 лет. Вместе с тем, достижение эстетически значимого результата, как

правило, имеет отсроченный характер – то есть, может быть достигнуто не сразу, а по истечении некоторого, а для самого ребенка, занимающегося музыкой, достаточно длительного срока. Это обуславливает значимость волевых качеств, а также развитой мотивации, помогающей преодолеть трудности, связанные с овладением профессиональным мастерством. Таким образом, мы можем отметить, что к *специфическим уникальным характеристикам творческого потенциала будущего педагога-музыканта* относятся следующие: особый баланс внутренних (конвергентное и дивергентное мышление, воображение, креативность) качеств и их внешних проявлений, отражающихся в общей самосогласованности личности; неравнодушное, в том числе, и критическое эмоциональное отношение к собственной деятельности во всех ее направлениях (педагогическом, исполнительском, познавательном, исследовательском); стремление к самореализации с опорой на волевые качества в процессе профессиональной деятельности, что составляет мотивационную основу успешной деятельности педагога-музыканта; направленность на адекватное, искреннее проявление внутренних духовных устремлений личности, определяемое в данном контексте как конгруэнтность [3].

Список литературы

1. Гребенюк Е.В. Становление профессиональной компетентности будущего учителя музыки в процессе изучения педагогических дисциплин: автореф. дис. канд. пед. наук. – СПб., 2005. – 25 с.
2. Кнященко Н.И. От эстетического опыта к эстетической культуре // Эстетическая культура. – М.: ИФРАН, 1996. – С. 56.
3. Сокерина И.В. Определение педагогических условий становления личностно-профессиональных качеств педагогов-музыкантов на занятиях вокальной подготовкой в вузе // Педагогика искусства. – 2011. – №4. – С. 113–118.
4. Уколова Л.И. Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека // Педагогика искусства. – 2012. – №4. – С. 40–49.

Сорочинская Наталья Константиновна

соискатель кафедры вокала и хорового дирижирования
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Грибкова Ольга Владимировна

научный руководитель,

профессор кафедры вокала и хорового дирижирования
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СИСТЕМЫ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ MOODLE ДЛЯ ПРЕПОДАВАНИЯ ВОКАЛА УЧАСТНИКАМ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВЫХ АНСАМБЛЕЙ

Аннотация: в статье рассматриваются технологии дистанционного обучения с преимуществом использования системы MOODLE в качестве заочной части курса для самодеятельных ансамблистов, направленные на углубление и закрепление знаний, а также развитие аналитических навыков по вокалу и теории музыки с использованием и усвоением заданной информации.

Ключевые слова: дистанционное обучение, самодеятельный ансамбль, обучающие системы, дистанционный курс.

Для работы с самодеятельными вокальными коллективами необходимы педагогические инструменты, позволяющие компенсировать малые временные

возможности и фрагментарность музыкальных знаний учеников. Технологии дистанционного обучения являются адекватным ответом времени, с его высоким темпом жизни, информатизацией всех сфер коммуникации, изменением принципов хранения, использования и усвоения информации.

В «Современной дидактике» Хуторского А.В [6], предлагается классификация дистанционного обучения по степени непосредственного участия преподавателя в процессе. Он выделяет четыре формы:

- традиционную (заочную): ориентированную на самостоятельную работу, исключаящую взаимодействия преподавателя и учащегося. Из традиционных форм занятий предполагаются только установочные лекции. Основная работа, самостоятельная, проходит по выданным комплектам методического обеспечения;

- фрагментарная (использование информационно-коммуникационных технологий): учащийся самостоятельно работает с комплектом учебно-методического обеспечения, предоставленным в электронном виде. Взаимодействие педагог-ученик осуществляется с использованием различных средств связи.

- электронную, где учебно-методическое обеспечение выдается по электронным средствам связи и изучается самостоятельно;

- комбинированную форму обучения.

В дистанционном обучении возможны несколько образовательных моделей. Так Е.С. Полат [3] выделяет шесть моделей, в зависимости от их предназначения:

Модель №1. «Экстернат». Получение образования в соответствии с экзаменационными требованиями (ориентирована на учеников средних школ, студентов, которые не могут посещать учебные заведения очно).

Модель №2. «Один университет». Для студентов заочных или дистанционных форм обучения. Модель основана на использовании новых информационных технологий.

Модель №3. «Несколько университетов». Модель необходима для реализации сотрудничества нескольких образовательных организаций в подготовке учебных программ заочного/дистанционного обучения.

Модель №4. «Специализированное образовательное учреждение». Ориентированные на образование с использованием мультимедийных курсов.

Модель №5. «Автономные обучающие системы». Обучение ведется полностью дистанционно при помощи аудио и видео, цифровых материалов (CD, DVD), а также дополнительных печатных пособий.

Модель №6. Образование на основе мультимедийных программ. Процесс ориентирован на обучение взрослых, которые по каким-то причинам не смогли закончить образование.

Для обучения вокалу самодеятельных певцов нужна интеграция очной и заочной форм обучения. Это обусловлено тем, что базовые навыки, необходимые вокалистам (такие как ощущение дыхательной опоры, маски и пр.) сложно установить без помощи педагога. В качестве эффективного педагогического инструмента для заочной части обучения подходят платформы, поддерживающие дистанционные курсы. В частности --система дистанционного обучения MOODLE, которая является простой в освоении и многофункциональной средой. На ней возможно реализовать основные принципы дистанционного обучения [5]:

- 1) гибкость: время и место обучения выбирает ученик;

- 2) модульность: платформа поддерживает модульный принцип обучения. Moodle – это модульная объектно-ориентированная динамическая учебная среда. Это означает что курсы в ней создаются из динамически изменяемых модулей, которые можно легко комбинировать;

3) параллельность: обучение может проводиться с одновременным осуществлением профессиональной деятельности или учебной в другом учебном заведении;

4) асинхронность: график, по которому ученик осуществляет обучение, достаточно гибок (он не привязан к конкретному времени пар, но для прохождения тем можно задавать временные окна, чтобы поддерживать связь заочной части курса и очной);

5) экономическая эффективность: средняя оценка мировых образовательных систем показывает, что дистанционное обучение обходится на 50% дешевле традиционных форм обучения. Опыт отечественных негосударственных центров дистанционного обучения показывает, что их затраты на подготовку специалиста составляют примерно 60% от затрат на подготовку специалиста по дневной форме [4];

6) новая роль преподавателя: система MOODLE позволяет преподавателю динамически корректировать преподаваемые курсы. Система чатов, форумов и личных сообщений движка позволяет консультировать учеников индивидуально, а также создавать площадки для общения и обсуждения проектов. В системе есть поддержка составления индивидуальных планов для обучающихся;

7) специализированный контроль качества обучения: MOODLE имеет следующий инструментарий контроля знаний:

- опрос (голосование, изучение общего мнения по определенной проблеме);

- задание (выполнение действий и представление отчета в виде текста, файла. Решение задания записывается в форме, на странице сайта Moodle. Затем учитель может прочитать присланные решения, оценить их, написать замечания. Дополнительные возможности инструмента – возможность использования электронных файлов (например, Excel, Power Point и т. д.);

- тест (поддерживаются различные типы вопросов: числовые, с коротким ответом, эссе, с множественным выбором и т. д. Тест оценивается по критериям, задаваемым в системе педагогом);

- лекция (это программный модуль, подразумевающий интерактивное общение с учеником, определяющее степень усвоения материала лекции учащимся. Например, с помощью контрольных вопросов);

- семинар (подразумевает участие учеников в семинаре в роли докладчиков, при этом оценивают доклад не только учитель, но и ученики);

8) использование специализированных технологий и средств обучения.

9) опора на современные средства передачи образовательной информации: в системе MOODLE это – среда интернет со всеми ее возможностями.

Экспериментальные исследования

В настоящее время проводится педагогический эксперимент по реализации заочной части курса «Основы вокала» для участников клуба студенческой песни КСП МИРЭА на базе университета МИРЭА-МГУПИ. Цель эксперимента – оценить возможности использования Moodle в системе вокальной подготовки в самодеятельных эстрадно-джазовых ансамблях. Структура курса формировалась с опорой на методику вокального обучения участников самодеятельных коллективов эстрадно-джазовой направленности и алгоритма формирования методического наполнения занятий (рис. 1). Согласно представленной диаграмме участники вокального коллектива прослушивались, их начальные уровни знаний и навыков оценивались, исходя из этих оценок, формировалось теоретическое и практическое наполнение курса. Групповые, мелко-групповые и индивидуальные теоретические и теорико-практические занятия были частично перенесены на платформу MOODLE.

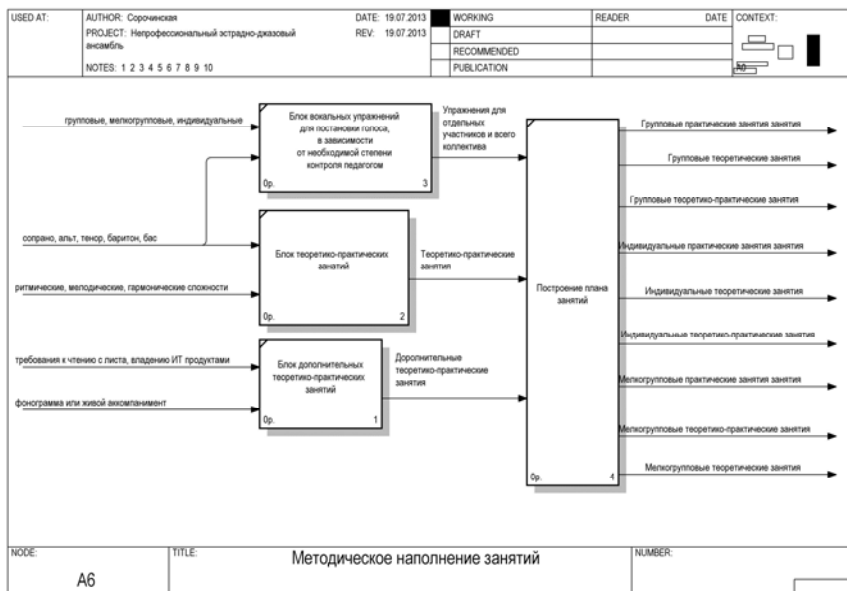


Рис. 1. IDEF0-диаграмма формирования методического наполнения занятий

На начальном этапе эксперимента был сформирован дистанционный курс [1], включающий в себя материалы по следующим темам: дыхание, переход к вокальному звуку, вокальный звук, сценическая речь, ритм, скэт. Он помог систематизировать и дать материалы для самостоятельной работы учащихся. Дистанционная часть курса направлена на углубление и закрепление знаний учеников, развитие аналитических навыков по вокалу и теории музыки. Студенты, получая доступ к дистанционному курсу, получили возможность углубленно изучить теоретическую часть курса, выполнить дополнительные задания и упражнения. Это позволило частично решить проблемы, характерные для самостоятельных вокалистов: низкие временные возможности (что связано с тем, что вокал не является профессиональной деятельностью учащихся), фрагментарность теоретических знаний (что частично компенсировали теоретические материалы, подбираемые индивидуально в зависимости от знаний конкретного ученика) и нехватку времени в классе (в чем помог набор теорико-практических упражнений, в том числе упражнений, записанных в аудио-формате). В начальном этапе эксперимента участвовал 21 человек (рис. 2). Этап длился с сентября 2015г. по сегодняшнее время.

Рис. 2. Прохождение элементов дистанционной части курса «Основы вокала». Галочками отмечены пройденные элементы. Пунктиром отмечены активные элементы (они в процессе освоения)

За время проведения эксперимента удалось точнее оценить временные возможности студентов, сложность отдельных элементов курса, сформировать дополнительные теоретические материалы. Начальный этап эксперимента дал понять, что использование дистанционного курса облегчает контроль за усвоением знаний учащимися, создает дополнительную среду для общения между педагогом и учениками. Однако необходимо отметить и ряд недостатков: сложность оценки практических элементов курса вне класса, время на освоения интерфейса площадки. Система MOODLE достаточно проста в использовании, по опросам на понимание основных принципов ее работы и начала работы у учеников уходило менее получаса, но почти половина студентов откладывала начало использования ресурса на несколько дней из боязни потерять много времени.

На основе сказанного, отмечается, что использование информационных технологий в самостоятельной работе участников самодеятельных эстрадно-джазовых коллективов позволяет интенсифицировать их обучение, минимизировать временные затраты на обучение, помогает компенсировать фрагментарность знаний по основным теоретическим дисциплинам, а также закладывает основу их дальнейшего постоянного самообразования. Однако оно не может подменить работу в классе, только дополнить, а также требует затрат сил и времени педагога на формирование дистанционного курса. Среда MOODLE на начальном этапе эксперимента позволила выявить и частично ликвидировать теоретические и практические пробелы в знаниях студентов, заменить часть часов «в классе» самостоятельными занятиями, а также систематизировать знания студентов по основам вокала. В данный момент в исследовании работе ведется доработка курса по результатам эксперимента и продолжается внедрение информационных технологий в систему вокальной подготовки самодеятельных вокалистов.

Список литературы

1. Грибкова О.В. Организация продуктивной деятельности будущих педагогов-музыкантов // Материалы IV Международной научно-практической конференции: в 2 частях. – М.: Российский университет дружбы народов, 2011.
2. Грибкова О.В. Качество как базовый принцип и критерий эффективности организации профессиональной подготовки студентов в современном вузе // Научные проблемы гуманитарных исследований. – 2010. – №8. – С. 142–148.
3. Дистанционное обучение: учебное пособие / Под ред. Е.С. Полат. – М.: ВЛАДОС, 1998.
4. Попов Н.Е. Технологии дистанционного обучения как инновация в процессе реализации образовательных стандартов нового поколения / Н.Е. Попов, О.А. Чиков // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. – Екатеринбург, 2014. – 2(18).
5. Полат Е.С. Педагогические технологии дистанционного обучения: учеб. пособие / Е.С. Полат, М.В. Моисеева, А.Е. Петров; под общ. ред. Е.С. Полат. – М.: Академия, 2006. – 400 с.
6. Хуторской А.В. Современная дидактика: учебник для вузов. – СПб.: Питер, 2001.

Степанова Мария Владимировна

аспирант кафедры музыковедения, музыкального образования
и инструментального исполнительства

Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ МУЗЫКАЛЬНО-ИГРОВЫХ ПРИЕМОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В НАЧАЛЬНОЙ И СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ

Аннотация: в данной статье рассматривается процесс преемственности музыкально-игровых приемов в начальной и средней школе на уроках музыки. Апробация привлечения музыкально-игровых приемов основана на более глубинном понимании сути игровой деятельности. Эта игровая деятельность является средством творческого обучения как младших школьников, так и подростков, в процессе которой происходит раскрытие и дальнейшее развитие музыкальных способностей учащихся.

Ключевые слова: музыкально-игровые приемы, возрастные этапы, ведущая деятельность, психотехнические приемы, коллективные формы деятельности, коммуникация, социализация в среде сверстников, системы отношений.

Для наиболее полного, гармоничного развития школьников, для расширения знаний, кругозора и обогащения внутреннего мира большое значение имеет приобщение к искусству. В рамках школьной программы – это уроки музыки, где музыка является обязательным предметом учебного цикла. Если основные общеобразовательные дисциплины, такие как математика, языки, история, способствуют формированию умственных способностей, то музыка воспитывает внутренний мир, сердце и душу ребенка. Формирование музыкальной культуры каждого ребенка, как неотъемлемой части музыкальной культуры общества, приобретает сегодня особую остроту и является весьма актуальной.

К сожалению, музыка постепенно уходит из жизни школы, не только из средней, но даже из начальной. Ее часы занимают математика, языки, компьютер и вообще все, что угодно. Волнуются только те педагоги, которые сердцем чувствуют, что дети, выросшие без музыки, какие-то не такие, их жесткость, безразличие, неумение Сопереживать, Сочувствовать, Сострадать щемит сердца. Исследования психологов и педагогов показывают, что занятия музыкой очень эффективны для общего развития ребенка. При формировании

музыкальных способностей школьников закладывается не только фундамент для того чтобы он мог с легкостью петь и играть на музыкальных инструментах, но и создает возможность для быстрого обучения иностранным языкам, танцам, учебе в общеобразовательной школе. Музыка развивает кругозор, дает определенные знания, умения, оказывает огромное воздействие на формирование и становление личности, как младшего школьного возраста, так и подросткового. Каждый возрастной этап имеет свои особенности, проходит ряд процессов, в результате чего личность поднимается и развивается на следующем уровне. Чтобы младший школьник, и тем более подросток откликнулся на звуки музыки, сам тянулся к поистине прекрасной, высокохудожественной классической музыке, чтобы отел узнать и узнавать, слушать и слышать, ему необходимо понимать музыку, ее музыкальный язык. Для этого нужны определенные знания, основа. Когда у ребенка появляется определенный объем знаний и впечатлений, ориентиры в мире музыки, тогда он начинает понимать ее, ценить, у него формируются свои музыкальные предпочтения.

Приобретая год за годом новые музыкальные знания младший школьник, а в будущем уже учащийся средней школы, пребывая в прекрасном мире музыки, стремится самостоятельно обогащать свои музыкальные впечатления. Активному вхождению в процесс обучения способствует использование игровых приемов и методов, которые включают в работу школьников любых возрастов немедленно и с большим желанием. Эти приемы и методы применяются во всех видах музыкальной деятельности: в пении, слушании, игре на ДМИ, импровизации, вызывая положительные эмоции. Они помогают детям войти в мир музыки, вслушиваясь в нее и получая удовольствие от общения со звуками. Вопрос остается в том, как правильно ввести ребенка в мир большой музыки и сохранить интерес общения с ней. Интерес является той движущей силой, которая сохраняет познавательную активность ребенка. На это указывал, в частности и доктор Судзуки, который давал уроки скрипки совсем маленьким детям, строя обучение на их заинтересованности. Главный принцип метода Судзуки – вызвать интерес, а это, как считает доктор, – лучшее побуждение. Если у ребенка возникает интерес к музыке, он делает большие успехи в короткое время, иногда превосходя всякие ожидания учителя. Вызвать интерес ребенка к предмету обучения – это и есть лучший педагогический метод. Интерес – это толчок ребенка к миру музыки, то, благодаря чему он начинает познавать этот мир, чему способствует использование игровых приемов. Использование игры на уроках музыки является эффективным средством формирования личности младшего школьника и подростка, его морально-волевых качеств, в игре реализуется потребность воздействия на мир, что является необходимым особенно в подростковом возрасте. Советский педагог В.А. Сухомлинский подчеркивал, что «игра – это огромное светлое окно, через которое в духовный мир ребенка вливается живительный поток представлений, понятий об окружающем мире. Игра – это искра, зажигающая огонек пытливости и любознательности» [10, с. 105].

В настоящее время игра – самый востребованный вид психологической работы с подростками. Игрой называют и психотехнический прием, с помощью которого можно не просто настроить детей на работу в группе, структурированное действие по правилам, а непосредственно вести сами уроки, обучать школьников.

Воспитательное значение игры во многом зависит от профессионального мастерства педагога, от знания им психологии ребенка, учета его возрастных и индивидуальных особенностей, от правильного методического руководства взаимоотношениями детей, от четкой организации и проведения всевозможных игр. Решению вопросов, связанных с наиболее гармоничным развитием личности ребенка способствуют сюжетно – ролевые, творческие игры, с целью развития твор-

ческого воображения ребят при создании игрового замысла, формирования культуры их взаимоотношений, влияния окружающей жизни, литературных произведений, изобразительного искусства, образа, различных наблюдений на тематику игр, выбор и использование ролей. В настоящее время необходимо показать значение творческих игр, игровых методов в развитии детей, раскрытия их внутреннего мира, внутреннего потенциала, а в связи с этим и успешного обучения не только музыки и других предметов, но и развития вообще.

Н.К. Крупская во многих статьях говорила о значении игры для познания мира, для нравственного воспитания детей. «...Самостоятельная подражательная игра, которая помогает осваивать полученные впечатления, имеет громадное значение, гораздо большее, чем что-либо другое» [8, с. 232]. Ту же мысль высказывает А.М. Горький: «Игра-путь детей к познанию мира, в котором они живут и который призваны изменить» [6, с. 145]. В игре формируются все стороны личности учащегося младшей и средней школы, происходят значительные изменения в его психике, подготавливающие переход к новой, более высокой стадии развития, этим и объясняется огромное значение преемственности применения игровых методов на уроке музыки в разных возрастных категориях, которые являются своеобразным толчком в овладение новыми знаниями, умениями, навыками.

Таким образом, можно сделать вывод, что настоящее исследование подтверждает значение игровых приемов и методов и их преемственность в развитии ребенка и формирование его личности на разных возрастных этапах, оценивая их в качестве средства музыкального обучения.

Список литературы

1. Абдуллин Э.Б. Методология педагогики музыкального образования: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений [Текст] / Э.Б. Абдуллин. – М.: Гном, 2010. – 416 с.
2. Аникеева Н.И. Воспитание игрой: книга для учителя [Текст] / Н. И. Аникеева. – М.: Просвещение, 1987. – 144 с.
3. Безбородова Л.А. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях [Текст] / Л.А. Безбородова, Ю.Б. Алиев. – М.: Академия, 2002. – 416 с.
4. Божович Л.И. Проблемы формирования личности [Текст] / Л.И. Божович / под ред. Д.И. Фельдштейна. – М. – Воронеж, 1995. – 352 с.
5. Выготский Л.С. Педология подростка [Текст] / Л.С. Выготский // Собр. соч. в 6 т. Т. 4. – М.: Педагогика, 1984. – С. 246.
6. Горький А.М. О молодежи [Текст] / А.М. Горький. – М., 1949.
7. Кон И.С. Психология ранней юности: книга для учителя [Текст] / И.С. Кон. – М.: Просвещение, 1989. – 252 с.
8. Крупская Н.К. Пед. соч. [Текст] / Н.К. Крупская. – М., 1959.
9. Надолинская Т.В. Игры – драматизации на уроках музыки в начальной школе [Текст] / Т.В. Надолинская. – М.: Владос, 2003. – 230 с.
10. Сухомлинский В.А. Избр. пед. соч [Текст] / В.А. Сухомлинский. – М., 1979.
11. Театр, где играют дети: учеб. метод. пособие [Текст] / под ред. А.Б. Никитиной. – М.: Владос, 2001. – 416 с.
12. Фельдштейн Д.И. Социальное развитие в пространстве-времени детства [Текст] / Д.И. Фельдштейн. – М.: Моск. психол.-социал. ин-т: Флинта, 1997. – 158 с.
13. Хейзинга Й. Homo ludens: опыт определения игрового элемента культур [Текст] / Й. Хейзинга; перевод Д. Сильвестрова. – СПб.: Издательство Ивана Сильвестрова. – 592 с.
14. Чурилова Э.Г. Методика и организация театрализованной деятельности дошкольников и младших школьников [Текст] / Э.Г. Чурилова. – М.: Владос, 2004. – 160 с.
15. Эльконин Д.Б. Возрастные особенности младших подростков [Текст] / Д.Б. Эльконин. – М.: Просвещение, 1967. – 360 с.
16. Эриксон Э. Детство и общество [Текст] / Э. Эриксон. – СПб.: АСТ, 1996. – 592 с.

Тренина Анастасия Сергеевна
магистрант 1 курса направления «Педагогика
инструментального исполнительства»
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Овакимян Елена Юрьевна
доцент кафедры музыкального образования, музыковедения
и инструментального исполнительства
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

К ВОПРОСУ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ АНСАМБЛЕВЫХ НАВЫКОВ В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ СЮИТЫ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО «ПЛАНЕТЫ» Г. ХОЛСТА)

Аннотация: в статье рассмотрены некоторые исполнительские трудности игры в ансамбле, а также способы их преодоления. Сформулированы и обоснованы основные проблемы формирования фортепианного дуэта на примере сюиты «Планеты» Густава Теодора Холста.

Ключевые слова: Фортепианный дуэт, Густав Холст, фортепианный звук, «Планеты», метроритм, музицирование, ансамблевый класс, исполнительский диапазон.

Музыка происходит от жизни, питается ее соками, явлениями, возбуждаемыми ею, жизнью, чувствами и как искусство призвана отдавать жизни обратно все, что она у жизни взяла [8, с. 8].

И. Дунаевский

В настоящее время все более остро воспринимается проблема профессиональной подготовки музыкантов в сфере исполнительской деятельности. Традиционные представления о содержании музыкально-исполнительского обучения необходимо обновлять и возрождать с помощью целого блока музыкальных дисциплин. Среди них одно из главенствующих мест занимает жанр фортепианного дуэта. Ведь именно этот жанр решает огромный спектр социальных, педагогических и профессиональных задач в музыкальном образовании, расширяет у студентов творческий и исполнительский диапазон, музыкальный кругозор, умение ориентироваться в стилистике, структуре формообразования, учит владеть навыками чтения с листа, повышает технический уровень обучающихся.

Понятие «ансамбль» означает стройное сочетание различных элементов и встречается во всех областях искусства. В музыке ансамблем называют группу из двух и более музыкантов, исполняющих музыкальное произведение, и само произведение, написанное для такой группы музыкантов.

Определение «хороший ансамбль» означает слаженность исполнения и единство творческих устремлений участников ансамбля, а выражение «чувство ансамбля» – способность музыкантов к совместной игре и владение навыками ансамблевой игры. Фортепианные ансамбли могут быть для одного фортепиано в четыре, шесть и восемь рук, для двух фортепиано, для нескольких фортепиано.

Два инструмента дают исполнителям гораздо большую свободу, независимость в использовании регистров, педалей, динамики, в то время как близкое соседство пианистов за одной клавиатурой способствует внутреннему единству, сопереживанию, большей камерности. Различие в характере ансамблей отражается и в музыке, создаваемой для них: произведения для двух фортепиано тяготеют к виртуозности, концертности.

Самое удивительное, что жанр музицирования вдвоем существовал в давние века в Европе. Начав интенсивно развиваться во второй половине XVIII века, он сделался необычайно популярным и превратился в неотъемлемую часть музыкальной жизни. В начале XX века эта мощная волна схлынула почти так же внезапно, как и поднялась. Отступая, она оставила немало отдельных, иногда превосходных сочинений, созданных после Первой мировой войны. К ним, несомненно, относится авторское переложение для двух фортепиано оркестровой сюиты «Планеты» Густава Холста, композитора, не слишком популярного в России.

Густав Теодор Холст (1874–1934) – английский композитор, творческое наследие которого включает в себя несколько опер, балетов, большое количество пьес для хора, огромное количество произведений для оркестра, отдельных инструментов, а также оригинальных сочинений и переложений для фортепианного ансамбля. Наиболее известное произведение – симфоническая сюита «Планеты» (англ. *The Planets*) Op. 32, сочинённая в 1914–1916 гг.

Первое исполнение сюиты состоялось 29 сентября 1918 года в лондонском Куинс-холле, дирижировал Адриан Боулт; это исполнение считается неофициальным, поскольку было проведено фактически экспромтом (полную партитуру оркестранты получили за два часа до концерта) и перед аудиторией, состоявшей из друзей и коллег. 10 октября Бирмингемский городской оркестр под управлением Эплби Мэтьюза исполнил пять частей из семи. Официальная полная премьера сюиты состоялась только 15 ноября 1920 года, Лондонским симфоническим оркестром дирижировал Альберт Коутс.

Сюита состоит из 7 частей – по количеству планет Солнечной системы (за исключением Земли), известных на момент написания:

1. Mars, The Bringer Of War, «Марс, вестник войны».
2. Venus, The Bringer Of Peace, «Венера, вестник мира».
3. Mercury, The Winged Messenger, «Меркурий, крылатый посланник».
4. Jupiter, The Bringer Of Jollity, «Юпитер, приносящий радость».
5. Saturn, The Bringer Of Old Age, «Сатурн, вестник старости».
6. Uranus, The Magician, «Уран, волшебник».
7. Neptune, The Mystic, «Нептун, мистик».

В 1930-м, когда открыли Плутон, Холст начал думать, стоит ли «дописывать» свою сюиту. В итоге решил оставить ее в первоначальном виде. В 2000 году Колин Мэтьюс, специалист по творчеству Холста, дописал дополнение к сюите, симфоническую поэму «Pluto, the Renewer» («Плутон, обновитель»). Тогда же была исполнена обновлённая версия «Планет». Однако в 2006 году Плутон исключили из списка планет, так что теперь произведение исполняется исключительно в версии Холста.

С момента премьеры сюита не теряла популярности, ее часто исполняли и записывали. Полная версия сюиты была впервые исполнена на публике через несколько лет, после завершения: до этого она была представлена лишь в неполной форме на частных показах. Произведение первоначально предназначалось для фортепианного дуэта – и органа в «Нептуне», поскольку фортепиано было «слишком громким для таинственного и далекого мира этой планеты». В оркестровой версии чувствовалось влияние Шенберга, Римского-Корсакова и Глазунова. Новые созвучия помогли этому произведению полюбить слушателей на родине и за рубежом. Хотя «Планеты» до сих пор являются самым популярным сочинением Холста, сам композитор не считал его одним из

своих лучших творений, и позднее жаловался, что популярность этой сюиты полностью затмила его остальные произведения.

Рассмотрим некоторые исполнительские и методические задачи, ответы на которые участники фортепианного дуэта находят в процессе взаимного творческого поиска.

Сюита для двух фортепиано «Планеты» ставит перед исполнителями, прежде всего, сложную задачу охвата в целом формы сочинения и множество проблем исполнительской драматургии. Здесь очень важна взаимосвязь конфликтных эпизодов (лирических с жестокими и грозными), их следует очень логично выстроить агогически и динамически, не нарушая композиции. Драматургия сюиты требует от исполнителей единства главного и второстепенного. Исполнитель должен сочетать в себе страстность и техническое совершенство, интуицию и интеллект, импровизационность и логику.

Творческое сотрудничество двух музыкантов за двумя инструментами предполагает синхронность исполнения, общность намерений, различные и очень аккуратные приемы педализации, полифонию туше.

Игра в четыре руки как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, учит считать паузы, «пустые» такты и вступать вовремя, совершенствует умение читать с листа, т.е. является незаменимой с точки зрения выработки технических навыков, необходимых для игры в любом ансамбле. Важно, что игра в 4 руки учит слушать партнера, учит музыкальному мышлению – не пальцевому, а слуховому. И учит вести диалог с партнером, понимать его, уметь вовремя подавать реплики и вовремя уступать.

Очень важно не только одновременное начало, но и одновременное «снятие» звука. «Рваные», «лохматые» аккорды, в которых одни звуки длятся дольше других, загрязняют, уродуют паузу и производят самое неприятное впечатление. Пауза имеет огромное выразительное значение. И недооценка его – распространенный недостаток у исполнителей. «Пауза – чрезвычайно важная нота молчания, а иногда и умолчания...Паузой иногда можно сказать больше, чем любым звукосочетанием» [6, с. 100].

Кроме того, в дуэте очень важно добиться равновесия звучания. Задача усложняется в случае, когда правильность равновесия нужно достичь не в отдельном аккорде, а в параллельно проходящих голосах (например, при октавном изложении мелодий в партиях).

С первых же тактов исполнение в ансамбле требует от участников полной договоренности о приемах звукоизвлечения, к общей цели они должны идти общим путем. По убеждению Шнабеля, «фортепианный звук обладает качеством «нейтральности», по сравнению с другими музыкальными инструментами.» [2, с. 137]. Действительно, слушая или исполняя произведение в переложении для фортепианного дуэта оркестровое звучание неизбежно возникает в воображении. Возникает вопрос: «Стоит ли исполнителю на фортепиано подражать тембру и окраске звучания, например скрипки или гобоя?» [2, с. 137].

Слаженность совместной игры в малом и большом, в отдельном приеме и в общем замысле – особая сфера работы, присущая ансамблевым классам. Технические затруднения возникают не только в материале каждой партии, но и при элементарной координации исполнения участников дуэта. Разделение нотного материала на две части обычно облегчает исполнение, но иногда и усложняет его. Возникает специфическая трудность: то, что может быть сыграно без всяких затруднений двумя руками одного пианиста, иной раз становится технически сложным, если играется двумя руками двух исполнителей. Каждый из них ощущает при этом непривычную неловкость. Есть еще некоторые моменты дуэтных навыков – передача партнерами друг другу «из рук в руки» пассажей, мелодии, аккомпанемента, контрапункта и т. д. Пианисты

должны научиться «подхватывать» незаконченную фразу передавать ее партнеру, не разрывая музыкальной ткани.

Несколько слов о динамике исполнения. Наиболее распространенный недостаток ученического исполнения – динамическое однообразие: все играется по существу *mf* и *f*. А *p* и *pp* вообще можно услышать очень редко. Важно, чтобы участники ясно представляли градацию между *f* и *p*. Надо определить общий динамический план произведения, выявить общую кульминацию, а *fff* играть всегда с «запасом»-не на «пределе». Фортиссимо и форте не должно быть жестким, резким. Такой недостаток в ансамбле особенно заметен. Напомним, что до нюанса *mf* есть еще много градаций: *mp*, *p*, *pp* и *ppp*, полезно проиллюстрировать нюансы, чтобы исполнители почувствовали, скольких выразительных средств они себя лишают. Конечно, сразу добиться нужных результатов не удастся, потому что работа над звуком – область огромного труда. Еще не начав совместного исполнения, партнеры должны договориться, кто будет показывать вступление, каков будет характер звучания и каким приемом, с какой силой будет начата пьеса. Точно также заблаговременно должен быть определен темп. Общность понимания и чувствования темпа – одно из первых условий ансамбля. Партнеры должны одинаково чувствовать темп, еще не начав играть.

В работе над ансамблем важное место занимают вопросы, связанные с ритмом. Малозаметные иной раз в сольной игре ритмические недочеты, в ансамбле могут резко нарушать целостность впечатлений и быть причиной «аварий» при публичном выступлении. Как отмечал Л. Коган, «...ритм-это душа, жизнь произведения. Ритм сам по себе – и музыкальная фраза, и то, чем мы удовлетворяем эстетические потребности публики, чем мы на нее воздействуем. Это основа музыки. И характер замысла, и образ – все осуществляется через ритм.» [8, с. 62].

Ансамбль требует от участников уверенного, безупречного ритма, в ансамбле ритм должен обладать особым качеством: он должен быть коллективным, но при этом он должен быть вполне естественным и органичным для каждого участника дуэта.

Отсутствие ритмической устойчивости часто связано с тенденцией к ускорениям. Обычно это происходит при нарастании силы звучности – эмоциональное возбуждение учащает ритмический пульс – или в стремительных пассажах, а также в сложных для исполнения местах, когда хочется скорее «проскочить» опасные такты. Тенденция к ускорению может сказаться и в постепенном общем изменении темпа пьесы.

«В процессе фортепианного ансамблевого исполнительства плодотворность занятий зависит от степени творческой активности и педагога, и студентов. Важно уметь создать атмосферу взаимопонимания, без которой невозможна единая интерпретация музыкального произведения. В классе ансамбля вырабатывается новый художественный принцип исполнения; индивидуальные особенности проявляются в новом качестве взаимосвязи; индивидуальное проявляется в общем, а общее – в индивидуальном. Средствами ансамбля необходимо развивать такие качества, как ответственность за исполнение произведения в целом, умение подчинять свои чувства и желания главной задаче – раскрытию идейно-художественного замысла композитора» [1, с. 12].

Из вышеперечисленных проблем, с которыми сталкивается фортепианный ансамбль можно выделить специальные (дополнительные) качества участников фортепианного ансамбля: умение справедливо и тактично критиковать партнера, вызывать доверие, понимать и верно реагировать на психологию других, предвидеть и ликвидировать конфликты, проявлять инициативу и самостоятельность, быть общительным, выдержанным, владеть собой.

Также необходимо подобрать только тот музыкальный материал, который будет по вкусу всем участникам ансамбля. Ведь только понравившееся произведение может вызвать интерес к дальнейшей работе над ним.

Подводя итоги, можно утверждать, что ансамблевое исполнение решает не только проблемы социального характера (коммуникативную, просветительскую, учебно-педагогическую), но является мощным средством музыкального развития в сфере профессиональной исполнительской деятельности, «...дает возможность обучающемуся проявить артистическое, творческое начало, продемонстрировать уже имеющиеся навыки, часто в большей мере, чем выступления с сольной программой, так как он чувствует себя уверенней и свободней в процессе совместного исполнения» [4, с. 3].

Список литературы

1. Антонова М.А. Психолого-педагогические аспекты работы над фортепианным ансамблем // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота, 2015. – №10 (100). – С. 11–13.
2. Вольф К. Уроки Шнабеля. – М.: Классика-XXI, 2006. – С. 137.
3. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. – Л.: Музыка. – 1985. – 143 с.
4. Георгиевская О.В. Фортепианный ансамбль: учебное пособие для студентов музыкальных факультетов педагогических вузов / О.В. Георгиевская, Е.Ю. Овакимян. – М.: МГПУ, 2013. – С. 3.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1982. – 299 с.
6. Печерский Б.А. Экспромт-фантазия. Афоризмы о музыке. – М.: Классика-XXI, 2008. – С. 100
7. Сорокина Е.Г. Фортепианный дуэт. – М.: Музыка. – 1988. – 316 с.
8. Хотунцов Н. Музыканты о музыке век XX. – СПб.: Союз художников. – 2005. – С. 8, 62.

Уколова Любовь Ивановна

доктор педагогических наук,
профессор кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Го Хуа (КНР)

аспирант кафедры вокала и хорового дирижирования
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

РЕАЛИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО КОМПОНЕНТА ОБРАЗОВАНИЯ И ВОСПИТАНИЯ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ СРЕДСТВАМИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

Аннотация: в данной статье рассматривается интерес ученых и педагогов-практиков к возможностям влияния образовательно-культурной среды на процесс воспитания, поиск эффективных методов ее создания и дальнейшего совершенствования в образовательном пространстве различных учебных учреждений, а также возможности педагогики искусства в применении комплексного взаимодействия всех ее составляющих, направленного на достижение гармонизации личности учащихся.

Ключевые слова: целостное развитие личности, эстетическая среда и культура личности, культуuroобразующая роль школы, сбалансированное взаимодействие общего и дополнительного образования, особенности воздействия искусства на творческое развитие детей и молодежи.

На современном этапе развития психолого-педагогической науки и практики наблюдается усиление интереса ученых и педагогов-практиков к возможностям влияния культурной среды на процесс воспитания. Таким образом,

можно констатировать интенсивный поиск эффективных методов ее создания и дальнейшего совершенствования в образовательном пространстве различных учебных учреждений.

Существующая в отечественной науке многогранная традиция обращения к педагогическому потенциалу культурной среды способствует возникновению разнообразных концепций ее построения. Педагоги-исследователи в своих экспериментальных изысканиях опираются на такие возможности культурной среды, как:

- способность к объединению;
- развитие стремления к самосовершенствованию;
- возможности педагогики искусства в применении комплексного взаимодействия всех ее составляющих, направленного на достижение гармонизации личности учащихся.

Культурная среда воспитания может быть представлена как система подходов и типических методических свойств, определяющих целостность учебного процесса.

Достижение этого единства в сочетании с противоположностью главенствующей роли обучения при свободном развитии индивидуальности студента становится ведущей движущей силой системы, цель которой – целостное развитие личности, его интеллектуальной, коммуникационной, эмоционально-нравственной сфер.

В последней четверти XX в. ряд отечественных ученых обратились к разработке различных аспектов культурной среды. Из общего научного направления по изучению условий воспитания и образования школьников выделяется направление по исследованию эстетической среды и культуры личности.

Ученые с разных сторон исследовали особенности воздействия искусства на творческое развитие детей и молодежи. Центральным и объединяющим здесь остается способность прекрасного воздействовать на чувства людей, обогащать их духовный мир и возвышать над обыденной действительностью.

В русле исследования эстетической образовательной среды существенным признается также эстетика внутреннего устройства, быта учебного заведения. Основной идеей здесь становится организация жизни и деятельности учащихся и педагогов «по закону красоты», причем большое значение придается организации эстетически наполненного, культурного пространства силами самих учащихся.

Особенно пристальное внимание современных педагогов и ученых направлено на изучение вопросов экологической и этической культуры детей, разработку современной концепции детства на основе воссоздания экологически чистой природо-социокультурной среды воспитания в единстве с ее созидающим гармоническим ритмом с опорой на позиции личностно-ориентированного подхода.

Изучение социокультурной среды в различных аспектах ее проявлений и влияний на школьников направлено, в основном, на выявление культурообразующей роли школы, с помощью которой происходит реализация культурно-эстетического компонента образования и воспитания и от которой, в конечном итоге, зависит успешная социализация школьников в их дальнейшей жизни. Адаптирующая роль эстетической среды привлекает целый ряд исследователей (Е.Б. Береговая, А. Севенюк, Н.Д. Соколова, И.Б. Шульгина и др.).

Особый интерес представляет обращение ряда исследователей к проблеме городской среды. Воспитательный потенциал культурной среды города реализуется, в частности, на уроках москвоведения, предоставляющих педагогам возможность обращения к форме интегрированных уроков как важнейшего фактора личностного развития в образовательном процессе.

Это направление современной педагогики рассматривает сам процесс гуманистического воспитания школьников в русле выявления и осознания культурного потенциала мегаполиса в формировании личностно-ценностной сферы учащихся, являющейся одной из наиболее значимых в процессе развития их духовности.

Культурная среда города, педагогически направленная на патриотическое, нравственно-этическое, эстетическое воспитание школьников может активно способствовать повышению эффективности процесса приобщения учащихся к культуре в самом широком смысле, интегрируя в себе все направления эстетического, интеллектуального, морально-нравственного воспитания.

Столь же востребованной областью современной педагогики становится и область привлечения региональной фольклорной среды к процессу воспитания духовных ценностей молодежи. Исследования в области педагогики, этнографии, музыкального краеведения позволили выявить значимость музыкально-краеведческого материала в общем русле развития современной системы образования.

В последние годы педагоги и исследователи все пристальнее изучают такие образовательные системы, в которых на основе сбалансированного взаимодействия общего и дополнительного образования, а также развития подразделений, способствующих введению в школьную практику возможно большего присутствия искусства (в его разнообразных проявлениях и на основе собственной детской художественной деятельности) осуществляется создание новой функциональной модели общеобразовательной школы на базе полухудожественного взаимодействия искусств (Л.Г. Савенкова, Е.А. Ермолинская, И.Б. Шульгина).

Эстетизация образовательно-культурной среды неотделима от формирования культуры чувств, нравственного мира личности, а также и от творческой направленности ее развития. Ведь в практике создания эстетической школьной среды значительное место отводится собственному творчеству учащихся.

При определении средовых педагогических образований нередко происходит смешение понятий. Так, «образовательно-культурную среду часто рассматривают как синоним понятия «образовательное пространство», понимаемого как совокупность возможностей, представляемых государством в рамках системы непрерывного образования.

Понятие «образовательно-культурное пространство» является сложным психолого-педагогическим феноменом. В широком педагогическом смысле – это все то, что окружает учащегося и влияет на воспитание, образование и развитие личности. Это совокупность природных, социальных и других факторов и условий, влияющих прямо или косвенно, мгновенно или долговременно на жизнь и деятельность школьников.

В таких условиях создается общая культура учебного заведения, которая интегрирует все образовательные блоки, обеспечивает учащихся необходимым запасом знаний, способами творческой деятельности, духовным развитием и стимулирует потребность в саморазвитии.

Как отмечают современные исследователи проблемы такая инфраструктура находит свое отражение в продуктах школьного труда, в воспитанности и должной обученности учеников, в сотрудничестве их с педагогами, в соответствующем микроклимате в учебном заведении. В ней главной ценностью образовательного процесса выступают и личность ученика, и личность педагога, а также их единое стремление к всестороннему и гармоническому развитию.

При этом создаются соответствующие условия ученического бытия: атмосфера доброжелательности; гуманный стиль взаимоотношений; помощь учащимся в овладении демократическими принципами жизни; обмен опытом самообразования педагога и учеников.

Образовательно-культурная среда не только воздействует на личность школьников, но и сама испытывает воздействие с их стороны. Обучение и воспитание, осуществляющиеся в образовательно-культурной среде, в совокупности отражают процессы, происходящие в культуре в целом, а также обеспечивают возможность для развивающей деятельности учащихся в учебном заведении.

Характерно, что для создания и становления развивающей среды необходимым условием является единство целей всех ее участников – педагогов, учащихся, родителей. На основе этого единства строится продуктивная программа деятельности, в которой выявляются условия для психического, дидактического и методического обеспечения всего педагогического процесса.

В этом контексте следует отметить, что развивающая среда требует собственного программно-методического обеспечения, отличающегося своими характерными особенностями. К таковым мы относим, прежде всего, индивидуальный характер образовательных программ, их нацеленность на личностные характеристики и проявления индивидуальности учащихся.

Образовательно-культурная среда учебного заведения формирует и новый тип гуманистической системы образования, характеризующийся творческим подходом педагогического коллектива, его индивидуальным почерком, что составляет своеобразие воспитательной системы того или иного образовательного учреждения.

На современном этапе развития нашего общества высвечиваются новые приоритеты образования и воспитания, которые должны способствовать формированию гражданской ответственности, выступающей в данном случае не только как результат усвоения правовых и морально-нравственных норм жизни, но как многоуровневое интегральное качество личности, базирующееся на общечеловеческих ценностях, традициях народа, ощущении внутренней свободы и, одновременно, ответственности личности перед собой и другими членами общества, что является залогом построения правового государства.

Образовательно-культурная среда, как было показано выше, распространяется и на область дополнительного образования, и на образовательную деятельность музеев, являющиеся частью общего культурно-образовательного пространства. Это говорит о ее всеобъемлющем, универсальном характере.

Авторы определяют педагогически организованную музыкальную среду как наиболее влиятельную в плане формирования духовных устремлений подрастающего поколения, аккумулирующую в себе все разнообразие компонентов развития личности, естественно будет предположить, что именно этот вид культурной среды является наиболее эффективным основанием при создании модели образовательного процесса, отвечающего требованиям современности.

Исходя из вышеизложенного, можно утверждать, что все описанные в данной статье направления, раскрывающие с разных сторон возможности, методы воздействия и педагогические цели культурно-образовательной среды, при этом, прежде всего, педагогически организованной музыкальной среде как наиболее всеобъемлющей и действенной, в которую могут быть погружены учащиеся разного школьного возраста, учащиеся музыкально-педагогических колледжей, обучающиеся в учреждениях дополнительного образования, студенты музыкальных факультетов педагогических университетов.

Список литературы

1. Грибкова О.В. Историко-культурный аспект подготовки педагога-музыканта // Образовательная среда сегодня: стратегия развития. – 2015. – №2(3). – С. 131–134.
2. Грибкова О.В. Технология профессионального становления студентов в условиях музыкально-образовательной среды в педагогическом вузе // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – №8–2. – С. 85–89.

3. Левина И.Д. Дополнительное образование, как доминирующий фактор создания творческой личности в современной социально-экономической ситуации // Взаимодействие науки и общества: проблемы и перспективы. – Уфа. – 2015. – С. 246–250.

4. Овакимян Е.Ю. Психолого-педагогические аспекты взаимодействия педагога со студентами на практических занятиях // Вестник науки и образования. – 2015. – №7 (9). – С. 79–81.

5. Сокерина И.В. Практическое изучение эффективных методов обучения, направленных на активизацию познавательной деятельности студентов, как компонента учебного процесса // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – №4–4. – С. 127–131.

6. Уколова Л.И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.08 – теория и методика профессионального образования. – М., 2008.

7. Уколова Л.И. Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – №6. – С. 274–276.

Уколова Любовь Ивановна

д-р пед. наук, профессор кафедры вокала
и хорового дирижирования
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Долгопольский Лев Львович

аспирант кафедры вокала
и хорового дирижирования

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

РАЗВИТИЕ МЕТАПРЕДМЕТНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ НА УРОКЕ МУЗЫКИ

Аннотация: данная статья основана на некотором опыте работы в образовательном учреждении. Актуальность проблемы связана с реализацией государственного заказа в области образования, потребностей общества. В статье проведен анализ требований ФГОС к результатам образования, в частности требований к предмету «Музыка».

Ключевые слова: Метапредмет, метапредметность, компетенции, ФГОС, Музыка.

Основная черта современного мира – это ускоренное по сравнению с прошлым движение социальных процессов. Общество развивается: растут наши знания, значителен прогресс современных технологий. К образовательной системе предъявляются новые требования:

- формирование российской гражданской идентичности обучающихся;
- сохранение и развитие культурного разнообразия и языкового наследия многонационального народа Российской Федерации, реализации права на изучение родного языка, возможности получения образования на родном языке, овладение духовными ценностями и культурой многонационального народа России;
- доступность получения качественного образования;
- преемственность основных образовательных программ начального общего, основного общего, среднего (полного) общего, профессионального образования;
- духовно-нравственное развитие, воспитание обучающихся и сохранения их здоровья;
- развитие государственно-общественного управления в образовании;

– формирование содержательно-критериальной основы оценки результатов освоения обучающимися основной образовательной программы основного общего образования, деятельности педагогических работников, образовательных учреждений, функционирования системы образования в целом [4].

Большую роль в реализации данных требований играют метапредметные компетенции.

Метапредметный подход в образовании был разработан для того, чтобы решить проблему разобщенности, расколотости, оторванности друг от друга разных научных дисциплин и, как следствие, учебных предметов. «Введение метапредметного подхода в образовании – попытка осторожно, постепенно, без всяких резких революционных реформ развернуть образование навстречу новым потребностям и новым вызовам, вызовам уже не XVII, а именно XXI века [2].

Термины «метапредмет», «метапредметность» имеют глубокие исторические корни, первым об этих понятиях говорил еще Аристотель. В отечественно педагогике метапредметный подход получил развитие в конце XX века, в работах Ю.В. Громыко, А.В. Хуторского, и, наконец, в 2008 году был заявлен как один из ориентиров новых образовательных стандартов [1].

В настоящее время нет четкой трактовки данного понятия.

У Ю.В. Громыко под метапредметным содержанием образования понимается деятельность, не относящаяся к конкретному учебному предмету, а напротив, обеспечивающая процесс обучения в рамках любого учебного предмета.

По мнению М.М. Поташника и М.В. Левита, метапредметные компетенции определяются как овладение основными универсальными учебными действиями: регулятивными, коммуникативными и познавательными [3].

Хуторской А.В. выделяет следующую классификацию метапредметных компетенций:

- 1) ценностно-смысловые компетенции;
- 2) общекультурные компетенции;
- 3) учебно-познавательные компетенции;
- 4) информационные компетенции;
- 5) коммуникативные компетенции;
- 6) социально-трудовые компетенции;
- 7) компетенции личностного самосовершенствования [5].

Данные компетенции должны привести к определенным метапредметным результатам.

Федеральный Государственный Образовательный Стандарт трактует понятие метапредметных результатов следующим образом: Метапредметные результаты образовательной деятельности – это способы, применимые как в рамках образовательного процесса, так и при решении проблем в реальных жизненных ситуациях, освоенные учащимися на базе одного, нескольких или всех учебных предметов [4].

Метапредметные образовательные результаты предполагают, что у учеников будут развиты: уверенная ориентация в различных предметных областях за счет осознанного использования при изучении школьных дисциплин философских и общепредметных; владение основными общеучебными умениями информационно-логического характера, умениями организации собственной учебной деятельности, основными универсальными умениями информационного характера, информационным моделированием как основным методом приобретения знаний, широким спектром умений и навыков использования средств информационных и коммуникационных технологий для сбора, хранения, преобразования и передачи различных видов информации, базовыми навыками исследовательской деятельности, проведения виртуальных экспериментов, способами и методами освоения новых инструментальных средств, основами продуктивного взаимодействия и сотрудничества со сверстниками и взрослыми [4].

Таким образом, можно сделать вывод, что метапредметный подход позволяет сформировать целостную личность учащегося, а также обеспечить преемственность всех ступеней образования.

В отношении музыки ФГОС ставит перед учителем следующие задачи:

1) формирование основ музыкальной культуры обучающихся как неотъемлемой части их общей духовной культуры; потребности в общении с музыкой для дальнейшего духовно-нравственного развития, социализации, самообразования, организации содержательного культурного досуга на основе осознания роли музыки в жизни отдельного человека и общества, в развитии мировой культуры;

2) развитие общих музыкальных способностей обучающихся, а также образного и ассоциативного мышления, фантазии и творческого воображения, эмоционально-ценностного отношения к явлениям жизни и искусства на основе восприятия и анализа музыкальных образов;

3) формирование мотивационной направленности на продуктивную музыкально-творческую деятельность (слушание музыки, пение, инструментальное музицирование, драматизация музыкальных произведений, импровизация, музыкально-пластическое движение);

4) воспитание эстетического отношения к миру, критического восприятия музыкальной информации, развитие творческих способностей в многообразных видах музыкальной деятельности, связанной с театром, кино, литературой, живописью;

5) расширение музыкального и общего культурного кругозора; воспитание музыкального вкуса, устойчивого интереса к музыке своего народа и других народов мира, классическому и современному музыкальному наследию;

6) овладение основами музыкальной грамотности: способностью эмоционально воспринимать музыку как живое образное искусство во взаимосвязи с жизнью, со специальной терминологией и ключевыми понятиями музыкального искусства, элементарной нотной грамотой в рамках изучаемого курса [4].

Можно привести много примеров, когда разговор о музыке на уроках выходит за пределы музыки и оставляет след в душе ученика, формирует его убеждения, вооружает школьников системой опорных знаний, умений и способов деятельности, обеспечивающих в своей совокупности базу для дальнейшей адаптации в обществе, что способствует, в конечном итоге, успешности человека в жизни.

Таким образом, развитие метапредметных компетенций на уроках музыки является актуальной задачей в рамках реализации государственной политики в области образования.

Список литературы

1. Глазунова О.С. Метапредметный подход. Что это? // Учительская газета 2011. – №9 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ug.ru/article/64>
2. Громыхо Н. Метапредметный подход в образовании при реализации новых образовательных стандартов // Учительская газета. – 7 сентября 2010 г.
3. Поташник М.М. Как помочь учителю в освоении ФГОС: методическое пособие / М.М. Поташник М.В. Левит. – М.: Педагогическое общество России, 2014. – 320 с.
4. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования (ФГОС ООО).
5. Хуторской А.В. Ключевые компетенции как компонент личностно-ориентированной парадигмы образования // Народное образование. – 2009. – №2. – С. 58–64.
6. Уколова Л.И. Духовно-нравственное воспитание студентов средствами хорового исполнительства // Педагогика искусства. – 2007. – №1. – С. 78–80.
7. Уколова Л.И. Музыкальное образование как фактор духовно-нравственного воспитания в русле укрепления культуры нации // Образование и наука в современных условиях. – 2015. – №4 (5). – С. 132–135.

Уколова Любовь Ивановна

д-р пед. наук, профессор кафедры вокала
и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Егорова Наталья Александровна

аспирант кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ЕДИНСТВЕ С НАУКОЙ В СОВРЕМЕННОМ СОЦИУМЕ

Аннотация: в статье раскрываются понятия науки и образования, рассматривается связь между ними. Отдельное внимание уделено влиянию музыкального образования, как неотъемлемой части педагогического процесса, направленного на развитие духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения.

Ключевые слова: наука, образование, образовательный процесс, духовно-нравственное воспитание, музыкальное образование, музыка, эстрадный вокал, интегрированный подход.

Наука и образование с давних времен неотделимы друг от друга. Наукой принято называть теоретические систематизированные взгляды на окружающий мир, воспроизводящие его существенные стороны в абстрактно-логической форме и основанные на данных научных исследований. Образование – целенаправленная познавательная деятельность людей по получению знаний, умений и навыков либо по их совершенствованию.

Целью образования является приобщение индивида к достижениям человеческой цивилизации, ретрансляция и сохранение ее культурного достояния. В ходе процесса обучения происходит передача ученикам накопленного предшествующими поколениями опыта и подготовка его к самостоятельной творческой деятельности в избранной сфере занятий.

В прямом смысле слова, наука – это то, чему можно научить или научиться, то есть передать знание и умение. Образовательный процесс – это процесс передачи и получения знания и умения. А создание нового знания и умения – это процесс фундаментального исследования. Такие качества как доброта, творческое отношение к делу, самоотдача, должны быть развиты в процессе обучения, итогом которого является формирование целостной личности. Необходимо научить молодое поколение применять весь арсенал современных научных методов для достижения требуемых результатов в конкретной области, легко адаптируясь при этом к меняющимся условиям. Эта задача может быть решена только на базе прочного фундаментального образования. Россия может иметь достойное будущее лишь на пути сохранения и развития образования и создания новых совершенных технологий. Всесторонняя образованность населения – главная опора науки. Фундаментальная наука отвечает этому условию.

Задача системы образования сегодня – не только в формировании индивида с широким мировоззренческим кругозором, с развитым интеллектом, с высоким уровнем знаний, но и в развитии духовной личности, от интеллектуального, политического, культурного уровня которой во многом будет зависеть будущее общества, так как самая главная составляющая идея образования и науки – воспитать духовно-нравственную личность всеми возможными способами и методами.

Всё это в полной мере относится к области художественно-эстетического воспитания и образования, включая профессиональное музыкальное образование. В

области музыкального воспитания школьников отечественная педагогика к середине XX века приумножила опыт предшественников, таких как К. Орф, В.Н. Шацкая, К.Д. Ушинский, В.Н. Сухомлинский. Возникла необходимость в создании единой, обобщающей концепции. Такая концепция была разработана в 70-х годах XX века группой молодых ученых под руководством известного композитора и общественного деятеля Д.Б. Кабалевского. Именно ему принадлежит заслуга в педагогическом осмыслении и методичном воплощении идеи выделения песни, танца, марша, как фундамента его концепции. Новаторство Д.Б. Кабалевского состоит в том, что он открыл такое содержание и логику тематизма, которое вытекает из особенностей усвоения музыки. Существующая в России система музыкального воспитания школьников, разработанная Д.Б. Кабалевским, построена на признании ведущей роли восприятия музыки.

Методическая система Д.Б. Кабалевского выступает основой педагогики XX в., поскольку вобрала идеи его предшественников и основывается на прочном методологическом фундаменте современных наук: музыковедения, педагогики, психологии, социологии и т. д.

Интеграционные процессы в школе привели к тому, что преподавание многих школьных предметов не обходится без искусства (т.е. обучение опирается не только на принципы общей дидактики, но и на принципы педагогики искусства), наблюдается тенденция осуществления образования в единстве принципов и методов преподавания основ науки и искусства. Эта инновационная тенденция позволяет сформировать у детей целостную картину мира в гармонии с абстрактно-логическим и образным мышлением.

В настоящее время сужается реальное пространство музыкальной культуры, снижается роль ее влияния на массовое сознание. Существует ряд причин объективного и субъективного характера, объясняющих подобное положение вещей. Главная причина в том, что во время стремительного прогресса современных информационных технологий, когда открытыми оказались границы между государствами, национальными общностями и регионально-территориальными объединениями, в Россию хлынул с Запада мощный поток поп-культуры, которому, как, оказалось, невозможно было поставить какие-либо преграды. Парадигма массового молодежного сознания в сфере музыкальной культуры выглядит сегодня на западный манер; вкусы, увлечения, потребности, музыкальные интересы значительных групп населения, особенно городской молодежи, во многом заимствуются извне. Вектор ценностных ориентаций и вкусовых пристрастий явно направлен в сторону развлекательного псевдоискусства; никаких иных целей, кроме развлечения музыкальный «поп-арт» перед собой не ставит.

Музыкальное образование, как мы уже говорили, непосредственно воспитывает духовно-нравственную культуру личности. Но чтобы воспитать детей подросткового возраста, нужно находить наиболее доступные для них пути воплощения этого воспитания в жизнь. В подростковом возрасте особое внимание детей уделяется популярной эстрадной музыке. Поэтому развитие творческих способностей учащихся, возможностей воспринимать музыку во всём богатстве её форм и жанров возможно благодаря интегрированному подходу в обучении эстраднему вокалу в единстве с классическим.

Основной целью обучения эстраднему вокалу является выявление и реализация творческих исполнительских возможностей подростка, практическое овладение вокальным эстрадным мастерством для концертной и дальнейшей профессиональной деятельности и оказывать влияние на формирование музыкальных предпочтений учащихся.

Наше глубокое убеждение, что, собрав воедино научные знания и образовательный процесс, разработав и применив методику интегрированного подхода к обучению – все это в комплексе даст нам возможность воспитать высокоинтеллектуальную личность.

Образование представляет собой необходимую ступень социализации личности. Образовательный процесс нацелен на подготовку новых и новых поколений, обеспечивающих неуклонное развитие человеческой цивилизации. Образование носит интегративный характер, его нельзя сводить только к деятельности учебных заведений: оно пронизывает процесс всей жизнедеятельности людей.

Роль науки в образовании заключается в том, что она охватывает все компоненты образовательного процесса: цели, средства, результаты, принципы, формы и методы. Основными единицами образовательной матрицы выступают научные смыслы, которые включают личность обучаемого в реальный процесс жизнедеятельности.

Список литературы

1. Голубинцев В.О. Философия науки / В.О. Голубинцев, А.А. Данцев, В.С. Любченко. – 2-е изд. – Ростов-н/Д, 2008. – С. 21, 470, 475.
2. Грибкова О.В. Качество как базовый принцип и критерий эффективности организации профессиональной подготовки студентов в современном вузе // Научные проблемы гуманитарных исследований. – 2010. – №8. – С. 142–148.
3. Грибкова О.В. Управление социально-педагогическими системами // Учебно-методический комплекс. – М., 2008
4. Левина И.Д. Дополнительное образование, как доминирующий фактор создания творческой личности в современной социально-экономической ситуации // Взаимодействие науки и общества: проблемы и перспективы. – Уфа, 2015. – С. 246–250.
5. Сокерина И.В. Практическое изучение эффективных методов обучения, направленных на активизацию познавательной деятельности студентов, как компонента учебного процесса // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – №4–4. – С. 127–131.
6. Уколова Л.И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.08 – теория и методика профессионального образования. – М., 2008.
7. Уколова Л.И. Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – №6. – С. 274–276.

Уколова Любовь Ивановна

д-р пед. наук, профессор кафедры вокала
и хорового дирижирования
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Ли Хай (КНР)

аспирант Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ ОСНОВНЫХ УМЕНИЙ И НАВЫКОВ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Аннотация: в статье описывается первое прикосновение к клавишам инструмента ребенка, который пришел учиться играть, раскрывается механизм извлечения звука, раскрываются методические подходы координации между работой руки и пальцев в различных приемах звуковедения.

Ключевые слова: инструмент фортепиано, первое прикосновение к клавишам, начинающий пианист, секреты роаяля, постановка руки начинающего пианиста.

Опытные педагоги знают, что ребенку, пришедшему впервые на урок, не терпится поиграть на инструменте и испытать волшебный миг возникновения

под пальцами звучания. А. Артоболевская пишет: «В своей педагогической работе я стараюсь как можно скорее предоставить детям возможность самим исполнять простенькие пьески, несущие в себе привлекательный для их восприятия музыкальный образ. Уже на первом этапе необходимо привлекать внимание ребенка не только к тому, какие ноты он берет, но и как он их берет, как они звучат.

Очень ответственный момент – первое прикосновение к клавишам инструмента. От недооценки его значения, из-за отсутствия у учеников навыков вдумчивого вслушивания в качество извлекаемого звука и рождается одно из самых уязвимых звеньев в работе педагогов – бесцветное, однообразное, лишенное красок и художественности звучание у многих воспитанников. Необходимо объяснить ученику, что звучание будет зависеть от движений его рук. В этот период намечается их приспособление к игре на рояле. Педагоги рекомендуют на первых занятиях рассказать маленькому ученику о чувствительности фортепиано, показать ему механизм извлечения звука. Ребенок должен сам увидеть, понять, что звук зависит от того, как опустится играющий палец на клавишу. Маленького начинающего пианиста надо смело знакомить со всеми «секретами» рояля. Следует показать, что при нажиме клавиши звучат сразу три струны, которые к этой клавише относятся и настроены одинаково. Молоточек ударяет по струнам, заставляет их вибрировать и тем самым – звучать. Ударив, молоточек «убегает» на своё место. Если не отпускать клавишу, а слегка её придерживать, струны будут звучать до тех пор, пока не перестанут вибрировать. А если раньше отпустить палец от клавиши – на струны упадет деревянная пластинка, снизу покрытая войлоком (демпфер-глушитель) и остановит колебание струн, тогда они сразу умолкают.

С первых же уроков начинается игра простейших мелодий с показа; это значит, что ученик не только слушает мелодию, играемую педагогом, но и смотрит на руку, усваивая целесообразные игровые движения. Нередко педагоги советуют держать руки искусственным образом, требуют активно поднимать пальцы и добиваться запредельной силы удара по клавишам. Все это вызывает у детей многочисленные двигательные затруднения и часто приводит к возникновению профессиональных заболеваний, не говоря уже о том, что обычно так называемая «постановка руки» проходит вне всякой связи со звуком – вне слухового контроля. Живая рука и живые, активные пальцы – это необходимое условие в работе над организацией руки ребенка.

Современная методика рекомендует начинать с игры *non legato*, вернее – портаменто, в связи с тем, что вводится в действие вся рука, устанавливается координация между работой руки и пальцев, устраняется на первых порах работа, о взаимной согласованности пальцевых действий. Практика лучших педагогов убедительно доказывает, что для детской руки вполне возможно извлечение относительно полного и протяжного звука, но это достижимо лишь при несвязной игре.

Педагоги-практики придерживались целесообразности начинать обучать с игры *legato*, так как этот прием игры является естественным для ребенка. Педагоги, начинающие учить с *non legato*, правы, потому что в ином случае придется в действие не те мышцы, это приводит к неритмичной игре, а в будущем – к заболеванию рук.

В работе нужны упражнения для создания нужного мышечного тонуса в руке ребенка, необходимого для извлечения красивого глубокого звука. Эти упражнения принесут пользу в том случае, если после активного погружения пальца в клавиатуру быстро наступает ослабление мышечного тонуса. Нужно следить, чтобы мелодии игрались красивым, мягким звуком. Ученик должен знать, что полный красивый звук он получит, если спокойно опустит руки и кисти, мягко и глубоко погрузится округлым пальцем в клавишу, «сухой и

жесткий» – если сыграет напряженными руками и пальцами. Детям свойственно играть слабым звуком, так же как говорить детским голосом. Если ребенка приучать слишком рано добиваться полного звука, у него от этого может возникнуть перенапряжение.

Непрерывное условие при занятиях – восприятие мелодических ходов, сыгранных *non legato*, как коротких мелодий, сохраняющих элементарный музыкальный смысл. Основным должно быть движение в клавишу, а не от нее: важно не снимать с клавиши руку, а брать сверху следующую ноту, то есть идти вперед, слушая звучание мелодии. Цель этой работы – научить извлекать звуки организованным движением.

Дети без труда усваивают способ связного звучания – *legato*, если переходят к нему от *non legato*, которым они пользуются на первых занятиях, подбирая мелодии. Связная игра требует от ребенка обостренного слухового восприятия – умения прислушаться к моменту перехода одного звука в другой. В момент звукоизвлечения пальцы, которым предстоит брать следующие звуки, не лежат на клавишах, а еле заметно приподняты (без напряжения), слегка согнуты и спокойно, без лишних движений опускаются поочередно на клавиши. Кисть и запястье должны быть устойчиво-гибкими, позволяющими хорошо ощущать общую направленность звуковой линии.

При исполнении группы звуков движения запястья соответствуют отдельным фразам, соединяясь естественным образом в одно гибкое ведение кисти и руки. Эти движения применял Ф. Шопен, В.А. Моцарт и Б. Сметана.

Постепенно *non legato* может быть приближено к более легкому и короткому звучанию, но и значительно позже не следует допускать излишне острого стакато: резкое отрывистое движение от клавиши легко приведет к скованности кисти и предплечья. Фридерик Шопен, на основании своей позиционной формулы, рекомендовал ученикам начинать упражнения с легкого *staccato*, оберегающего все части рук и прежде всего запястье от зажатости. Затем его ученики переходили к игре неполного *legato* и *legatissimo*, выполняемым в разных темпах.

Обычно краткость и легкость звучания достигаются легким и упругим движением кисти и руки к клавише и затем мягким снятием руки, тут же сменяющимся опусканием на следующую клавишу. И. Гат подчеркивает, что звуки *staccato*, которые встречаются в начале обучения, должны извлекаться всегда всей рукой. Игру от предплечья – быстрое *staccato* – в первый год давать не следует, так как ее правильное осуществление требует уже совершенного владения объединяющим движением верхней части руки.

Усвоение приема игры *staccato* будет интересней на примере нравящейся музыкальной пьесы.

Особенность движений и мышечное ощущение при игре *staccato* ребенок легко воспримет, так как ему, конечно же, знакомо движение руки при игре в мяч. Упругость и эластичность звучания при игре на фортепиано получится не оттого, что ученик будет отдергивать палец и руку от клавиши, а оттого, что рука вместе с пальцем, легко столкнувшись с поверхностью клавиши, непрочно отталкивается от нее, чтобы упасть на следующую.

Важность штрихов до ребенка можно донести, играя песку с другими штрихами. Например: первый раз сыграть медленно, *non legato*. Характер пьесы резко поменяется: это уже не похоже на резвый мячик, отскакивающий от асфальта. Второй раз сыграть с нужными штрихами.

Ученик должен сам выбрать из двух вариантов исполнения верный и определить, почему же первый вариант так искажал смысл пьесы. Он приходит к выводу, что штрихи, оттенки, динамика помогают раскрыть содержание, создать правильный образ.

Овладение начальными навыками игры сначала *non legato*, а потом *legato* и *staccato* позволяет расширить круг изучаемых мелодий, песенок и пьес. Они

должны быть простыми и выразительными по музыкальному материалу, различными по характеру, доступными по трудности, легко запоминающимися. Выбор пьес должен быть не случайным, а методически продуманным.

Список литературы

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. Часть 1 и 2 [Текст] / А.Д. Алексеев – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано [Текст] / А.Д. Алексеев – М.: Музыка, 1978. – 286 с.
3. Альтерман С. Сорок уроков начального обучения музыке детей 4–6 лет. Тетради I, II [Текст] / С. Альтерман – СПб.: Композитор, 1999. – 52 с.
4. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой [Текст]. – М., Композитор, 1989. – 103с.
5. Овакимян Е.Ю. Психолого-педагогические аспекты взаимодействия педагога со студентами на практических занятиях // Вестник науки и образования. – 2015. – №7 (9). С. 79–81.
6. Уколова Л.И. Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – №6. – С. 274–276.
7. Уколова Л.И. Самоконтроль в профессиональной подготовке учителя музыки: автореферат дис. ... канд. пед. наук. – М., 1991.

Уколова Любовь Ивановна

д-р пед. наук, профессор кафедры вокала
и хорового дирижирования
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Туркия Ирина Гурамовна,

магистрант кафедры вокала и хорового дирижирования
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ПОДГОТОВКА К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ ДЕТЕЙ 10–15 ЛЕТ, ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО КЛАССУ ВОКАЛА В ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Аннотация: в данной статье рассматривается процесс работы с детьми подготовки их к концертному выступлению. Отображены основные этапы работы: выбор репертуара, работа над ним, эмоциональный настрой, репетиционный момент, само выступление и его анализ. Для данного процесса применены методы, позволяющие добиться положительного результата.

Ключевые слова: концертное выступление, класс вокала, этапы работы, метод, достижение результата.

Для обучающихся в школе искусств детей большое значение имеет выступление на концертах. Публичные выступления помогают более точно выявить музыкальные способности, динамику развития обучающегося, пробуждают в нем исполнительскую смелость и волю, воспитывают эстрадную выдержку и артистизм. Концерт – это всегда праздник для детей, к которому они всегда трепетно и ответственно готовятся. С первых лет обучения дети должны делиться своим искусством с окружающими. Участие в концерте очень почетно.

Подготовка детей к концерту очень кропотливая и трудоемкая работа, включающая в себя несколько этапов:

- выбор репертуара;
- работа над репертуаром;
- выработка эмоционально-волевых качеств;

- репетиционный момент;
- выступление;
- анализ выступления.

Теперь рассмотрим каждый этап подробнее.

Выбор репертуара для концерта является одним из основных составляющих для успеха в выступлении. Если в учебном плане мы обязаны пройти те или иные произведения, невзирая на то добьемся мы идеального исполнения или нет, то здесь нужно показать себя на все сто процентов. И к подбору репертуара нужно отнестись более щепетильно. Мы должны учитывать вокальные данные исполнителя, диапазон его голоса, чтобы он пел в своей комфортной зоне, тесситуре, учесть психолого-эмоциональную сферу, показать его сильные стороны, соответствующие его возможностям и способствующие его развитию как исполнителя, предусмотреть предполагаемый срок для решения технических и исполнительных задач. И не маловажно чтобы произведение нравилось ребенку, тогда будет результат.

Работа над репертуаром включает в себя разбор произведения от пения сольфеджио до овладения всеми интонационными трудностями и передачи литературно-художественного замысла. Выученное произведение должно исполняться свободно, ярко и с удовольствием.

Выработка эмоционально-волевых качеств нужна для преодоления сильного волнения перед выступлением, которое обостряется как раз в средних и старших классах. Дети этого возраста начинают уже осознать, какая на них лежит ответственность. Одна из причин эстрадного волнения – боязнь забыть текст или не справиться с трудным местом в произведении. «Степень волнения обратно пропорциональна степени подготовки» – известные слова Н.А. Римского-Корсакова. Для выработки эмоционально-волевых качеств полезно создать имитацию концертной обстановки, например, можно спеть перед своими друзьями, спеть дома перед родителями и родственниками и т. п. При таких тренировочных выступлениях негативное влияние волнения заметно уменьшается. Таким же способом можно выявить слабые места, над которыми можно будет еще поработать до концерта.

Репетиционный момент развивает адаптацию детей к изменившимся условиям, т.е. к тем условиям, в которых будет проходить концерт – зал, сцена, другая акустика. На репетиции сначала можно исполнить не концертное произведение, чтобы адаптироваться и почувствовать сцену. Затем ребенок должен настроиться и исполнить произведение со всеми требованиями преподавателя, таким образом дать ему почувствовать свободу и ответственность. Генеральную репетицию можно проводить с несколькими детьми и первыми на сцену обычно идут самые смелые. Нужно добиться, чтобы концертная обстановка для ученика стала в какой-то степени знакомой. Как обычно перед концертом проходит несколько таких репетиций. Очень важна и должна быть правильно спланирована генеральная репетиция, которая потребует от ученика концентрации всех его эмоциональных сил. Ее лучше проводить за 1–2 дня до выступления, чтобы силы ученика успели восстановиться.

Важно научить ребенка правильно себя вести перед концертом. Полезны прогулки, полноценный сон. Исключить в эти дни из рациона семечки, орехи, мороженое, газированные напитки и шоколад.

Ученик приходит заранее до начала концерта. Преподаватель его распевает и эмоционально настраивает. Нужно говорить только о положительных моментах, это придает силы и уверенность.

Выступление

Перед выходом на сцену можно сделать дыхательные упражнения, желательно ни с кем не разговаривать и настраиваться на исполнение произведения. И вот выход на сцену, поклон, сделать небольшую паузу и дать знак концертмейстеру, что можно начинать. Знакомые лица в зале тоже дают положи-

тельный настрой. Выступление должно пройти хорошо, чтобы осталось хорошее впечатление и желание выступить еще не один раз.

Анализ выступления

В первую очередь после выступления надо поблагодарить и похвалить всех детей, даже тех, которые выступили не совсем удачно. Подробно обсудить все замечания надо в классе в спокойной обстановке. Научить относиться к неудачам как к временным явлениям, они не должны вызывать апатию, а рождать стремление в следующий раз выступить гораздо лучше.

Список литературы

1. Овакимян Е.Ю. Психолого-педагогические аспекты взаимодействия педагога со студентами на практических занятиях // Вестник науки и образования. – 2015. – №7 (9). – С. 79–81.
2. Грибкова О.В. Проектирование модели образовательного пространства в профессиональной подготовке педагога-музыканта // Высшая школа: опыт, проблемы, перспективы: материалы VI Международной научно-практической конференции / Научный редактор В.И. Казаренков. – 2013. – С. 711–716.
3. Сокерина И.В. Практическое изучение эффективных методов обучения, направленных на активизацию познавательной деятельности студентов, как компонента учебного процесса // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – №4-4. – С. 127–131.
4. Уколова Л.И. Воспитание духовной культуры растущего человека // Педагогика искусства. – 2006. – №1. – С. 27–30.
5. Уколова Л.И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека: дис. ... д-ра пед.: 13.00.08 – теория и методика профессионального образования. – М., 2008.
6. Уколова Л.И. Формирование духовной культуры молодого поколения // Искусство и образование. – 2008. – №2. – С. 62–67.

Уколова Любовь Ивановна

д-р пед. наук, профессор кафедры вокала
и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Еремина Дарья Александровна

аспирант кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ВАЖНОСТЬ РЕПЕРТУАРНОЙ ПОЛИТИКИ В ДЕТСКОМ ХОРОВОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Аннотация: в статье раскрывается значение хорового искусства, которое играет значительную роль в формировании духовной культуры, нравственных качеств личности, ее творческого потенциала. Также уделено внимание работе с хором, которое построено на активной деятельности самих учащихся, благодаря чему наиболее интенсивно развиваются способности детей. Отдельно говорится о реализации педагогической технологии подбора музыкального репертуара.

Ключевые слова: хоровое искусство, репертуар хора, охрана детского голоса, развитие музыкального вкуса, новые педагогические технологии, национально-патриотическое и гражданственное воспитание, воспитательные возможности хорового пения, национально-патриотическое воспитание.

В последнее время в современном образовании уделяется большое внимание хоровому искусству, так как оно играет значительную роль в формировании

нии духовной культуры, нравственных качеств личности, ее творческого потенциала. В современный период хоровое пение является наиболее доступной и эффективной формой приобщения детей к музыкальному искусству, а также самой надежной основой интенсивного развития музыкальных способностей детей. Хоровое пение дает возможность каждому ребенку проявить свои способности, независимо от уровня подготовки и его природных данных.

В хоровом пении в качестве музыкального инструмента выступает человеческий голос, пользоваться которым могут почти все дети. Оно построено на активной деятельности самих учащихся и благодаря этому наиболее интенсивно развивает их способности. К.Д. Ушинский писал: «Какое это могучее педагогическое средство – хоровое пение. В песне, а особенно хоровой, есть вообще не только нечто оживляющее и освежающее человека, но что-то организирующее труд, располагающее дружных певцов к дружному пению. Несколько отдельных чувств песни сливает в одно сильное чувство и несколько сердец в одно сильное чувствующее сердце» [1].

Участвуя в хоровом пении, дети становятся соавторами музыкального произведения. Передавая образ песни, они обогащают его собственными впечатлениями о жизни. Успешная работа хора во многом зависит от правильного выбора направленности репертуарной политики. Дирижёр хора должен особенно тщательно подготовиться, обратив внимание на все детали. Руководители детских хоровых коллективов в первую очередь должны стремиться при подборе репертуара к тому, чтобы каждое произведение оставляло в душах юных исполнителей добрый след.

Репертуар хора – это его «золотой фонд». Его выбор играет огромную роль в музыкальном образовании и в эстетическом воспитании участников хорового коллектива, в повышении их вокально-хорового мастерства, в развитии музыкального вкуса исполнителей и слушателей.

Концертная хоровая программа должна быть разнообразной, доступной для исполнения и восприятия, богатой исполнительскими красками, нести в себе учебно-исполнительские и высокохудожественные задачи.

При выборе репертуара следует обратить на следующие факторы:

I. Необходимо помнить об охране детского голоса. Произведение должны быть доступными (доступность диапазона, вокальные возможности исполнения).

II. Соответствие возрасту.

Занимаясь музыкальным воспитанием детей, нельзя забывать о психологических и возрастных закономерностях развития воспитанников. Возрастные новообразования предопределяют расстановку новых акцентов в содержании, методах и приемах педагогических технологий.

Очень важно, чтобы детям было понятно и интересно то, что они поют. Наряду с музыкой огромное значение имеет текст. Хормейстеру важно знать задевает ли он струны детских сердец или поется равнодушно.

III. Разнообразие репертуара по характеру, содержанию и жанрам, систематически подобранным с учетом возрастных особенностей, чтобы каждая песня закрепляла уже освоенные навыки, способствовало движению хора вперед в приобретении новых хоровых навыков.

IV. Художественная ценность произведений. Выбирая произведения для разучивания, руководитель должен думать, прежде всего, об их художественной ценности. Проще всего дело обстоит с классикой и народной музыкой. Они уже прошли свою проверку временем. Что же касается сочинений, созданных сравнительно недавно, тут оценки носят чаще всего субъективный характер. Выбор репертуара во многом зависит от художественного вкуса руководителя.

V. Воспитательно-патриотический фактор. Воспитательные возможности хорового пения огромны. Они определяются воздействием на человека единства слова и музыки в песне, самой природой певческого звучания, вызывающего сильные эмоции. Хоровая деятельность это – коллективное творчество и это надо использовать руководителю, как психологическое воздействие на эмоциональную сферу детей.

Василий Александрович Сухомлинский писал: «Музыка – могучий источник мыслей. Без музыкального воспитания невозможно полноценное умственное развитие ребенка. Она, музыка, – ни с чем не сравнимое средство воспитания творческих сил разума»

Жизнь ребенка должна быть сосредоточена не только на развитии его музыкальных способностей, но и на формировании духовности, его внутренней культуре, а также гражданской позиции, при этом цель, которая ставится перед детским хоровым коллективом – это содействие разностороннему развитию подрастающего поколения.

Национально – патриотическое воспитание формирует в детях чувство любви к Родине, уважительное отношение к национальным традициям и культуре, пробуждение чувства гордости за свой народ. Гражданское воспитание – это формирование правовой культуры, четкой гражданской позиции, готовности к сознательному и добровольному служению своему народу. Ребенок школьного возраста наиболее восприимчив к эмоционально-ценностному, духовно-нравственному развитию, гражданскому воспитанию. В то же время недостатки развития и воспитания в этот период жизни восполнить в последующие годы весьма трудно.

Именно хоровая деятельность дает возможность юному исполнителю участвовать в значительных культурных событиях города, страны.

Список литературы

1. Жданова Т.А. Организация учебного процесса в детском хоре. – М.: Радость, 2011.
2. Картушина М.Ю. Вокально-хоровая работа в детском саду. – М.: Скрипторий 2003, 2010.
3. Осеннева М.С. Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом / М.С. Осеннева, В.А. Самарин, Л.И. Уколова. – М.: Академия, 1999.
4. Уколова Л.И. Адаптационные и реабилитационные функции педагогически организованной музыкальной среды // Педагогика искусства. – 2008. – №2. – С. 54–77.
5. Уколова Л.И. Духовно-нравственное воспитание средствами хорового исполнительства. // Педагогика искусства. – 2007. – №1. – С. 78–80.
6. Уколова Л.И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.08 – теория и методика профессионального образования. – М., 2008.

Уколова Любовь Ивановна

д-р пед. наук, профессор кафедры вокала
и хорового дирижирования
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Котляр Елена Борисовна

аспирант кафедры вокала и хорового дирижирования
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ДУХОВНАЯ МУЗЫКА КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ НРАВСТВЕННЫХ КАЧЕСТВ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ СТУДЕНТА

Аннотация: в статье поднимается важный вопрос о значении русской духовной музыки в русской музыкальной культуре в период сегодняшней нестабильной политической и экономической ситуации. Рассматриваются рекомендации для активного развития всей системы нравственных ориентаций и нравственных качеств в молодежной среде. Духовная музыка в статье выступает как живой инструмент духовных чувств, которые способствуют большей внутренней свободе, полноте духовного покоя.

Ключевые слова: духовно-нравственное состояние, молодежная среда, современная молодежная культура, русская духовная музыка, ценностные ориентации человека, нравственно-эстетический смысл, феномен русской национальной культуры, культура личного духа.

Современное общество в настоящее время находится в нестабильной политической и экономической ситуации. Постоянные перемены, происходящие в разных областях жизнедеятельности человека, создают ощущение неуверенности, сомнения, даже депрессии.

Сказанные Ф.Тютчевым еще в XIX веке слова: «Не плоть, а дух растлился в наши дни» как нельзя лучше характеризуют современное состояние общества.

В настоящее время заметно снижение уровня нравственной культуры не только в молодежной среде, но и во всем обществе в целом. Происходит медленная деградация людей, у общества постепенно возникает привыкание к негативным безнравственным явлениям, ведущее к духовному оскудению. На волне активного технического, компьютерного, механического развития, «дух культуры» исчезает, теряет свою значимость.

В юношеском возрасте молодой человек наиболее подвержен внешнему влиянию, его привлекает все необычное, резкое, контрастное, непонятное. Необходимо учитывать, что 18–22 года – это возраст наиболее активного развития всей системы нравственных ориентаций и нравственных качеств, преобразование мотивации, становление и стабилизации характера и, что особенно важно овладение полным комплексом социальных ролей взрослого человека: гражданских, профессионально – трудовых и др. Особенно выделяют этот возраст в качестве центрального периода становления личности.

По мнению исследователей возрастной психологии, это один из самых сложных периодов в жизни человека. Человек способен к чувственному восприятию окружающего мира, то есть, к изменению взглядов на образ жизни, на ценности его окружающие. Такого изменения можно достичь через музыкальную «стихию», например, методом сравнительного анализа между рус-

ской духовной музыкой и современной молодежной культурой, современными «нормативами поведения» и традиционными нормами, взглядами, вкусами. Таким образом, можно молодое поколение научить размышлять, анализировать, сравнивать, рассуждать.

В настоящее время в нашем обществе происходят кардинальные изменения в области личностного мировоззрения, воздействующие на состояние культурно-нравственных ценностей. Пересматриваются взгляды на значение достижений культуры в области музыкального образования на основе накопленного потенциала в историческом процессе: музыкантами, философами, писателями, церковными деятелями и др. для общества в целом, и особенно для сегодняшнего молодого поколения России. Это объясняется тем, что среди всех направлений воспитания, образования, традиционно признаваемых нашей педагогикой, именно музыкально-эстетическое воспитание способно обеспечить максимальную реализацию принципа комплексности, интеграции важнейших воспитательных систем и методик.

На протяжении многих веков русская духовная музыка занимает особое, значимое место в истории музыкальной культуры. Выполняя свою непосредственную задачу как неотъемлемой части музыкального оформления богослужений, она, в тоже время, является важной частью духовно-воспитательного процесса. Недаром, понимая воспитательное значение русской духовной музыки, к ней обращались лучшие музыканты всех поколений такие как: А.А. Архангельский, Д.С. Бортнянский, М.М. Ипполитов-Иванов, прот. М.А. Лисицын, А.В. Никольский, П.Г. и А.Г. Чесноков, С.В. Рахманинов, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, Г.В. Свиридов и многие другие.

О высоком достоинстве музыки и пения, об их благотворном влиянии на людей, пишут и говорят различные философы, музыканты, воспитатели всех времен. Эти искусства, прежде всего, расширяют круг наших познаний, а вместе и область нашего бытия. Она развивает у людей вкус к прекрасному, облагораживает и утончает чувства и возвышает желания над обыденными или низкими, недостойными человека привязанностями. Она возвышает, пробуждает положительные эмоции, развивает этические и эстетические стороны человека, а также способствует совершенствованию внутренней культуры, формированию менталитета и воспитанию ценностных ориентаций человека.

Русская духовная музыка является неотъемлемой частью всего «синтеза искусств» (по П. Флоренскому) храмового действия наравне с такими видами искусств как живопись, мозаика, архитектура. Ее отличает консонантность звучания, ритмическая уравновешенность, звуковысотная умеренность, динамическая выверенность, приглушенность, тишина.

Все многообразие мелодического языка, его непрерывность, степенность, перекликание разных голосов, бесконечность звучания – создает ощущение умиротворения, душевного покоя, духовного порядка, глубины чувств восприятия. Духовная музыка выступает как, своего рода, живой инструмент духовных чувств. Способствует большей внутренней свободе, полноте духовного покоя, оставаясь при этом «тайнозамкнутой».

Применяя традиции русской духовной музыки в образовательном процессе студентов, она способствует раскрытию внутреннего мира личности, обучая ее высоконравственным и культурным идеалам.

На сегодняшний день духовная музыка приобрела широкое и многостороннее значение. Одним из важных аспектов является то, что русская духовная музыка заключает в себе не только духовный, но и культурный, нравственно-эстетический смысл.

Духовная музыка неоспоримо является русской национальной ценностью. Она является феноменом русской национальной культуры.

О ключевом значении русской духовной музыки в деле становления и формирования личностных качеств молодого поколения пишут многие видные ученые. Она является не только хранительницей духовных традиций, но и выполняет личностно-формирующую функцию. В своей статье о благотворном влиянии духовной музыки протоиерей И. Вознесенский писал: «...музыка, особенно же пение, столь сродны и столь близко подчинены нашему духу, что служат наилучшим и утонченнейшим средством для выражения нашего чувства. *Ею* раскрываются... самые задушевные, благороднейшие, возвышенные и святые чувства, нередко не находящие в языке человеческом соответственных себе слов и выражений» [3].

Духовная музыка, являясь носителем религиозно-нравственных принципов и хранительницей культурных традиций и ценностей, остается действенным инструментом в формировании личностных качеств молодежи.

И.В. Кошмина акцентирует внимание на том, что «духовная музыка «взаимодействует с русской классикой и народным творчеством, что доказывает ее широкое участие в музыкальной культуре России. Она принадлежит в равной степени к двум направлениям культуры: русской музыкальной культуре и религиозной» вследствие чего возникает ее двойственность. Благодаря этой двойственности, по мнению автора, религиозная культура «может быть воспринята не только верующими людьми, но также является величайшим наследием всего народа» [4].

По мнению Н.С. Гуляницкой, пройдя свой исторический генезис, церковная музыка получила новый ракурс художественного видения. За весь прошедший исторический период развития церковного искусства, духовная музыка остается неизменно музыкально соборной. Она сохранила не только древние распевы, но и приняла композиторское творчество, в котором отразились новаторство и современность музыкального языка каждой эпохи. Огромное количество мастеров церковно-певческого искусства, светских композиторов внесли свой неоценимый вклад в развитие и «жанрово-стилистическое» обогащение данного пласта русской национальной культуры. Сегодня мы имеем возможность слышать духовную музыку не только в храмах, но и во всех сферах нашего бытия.

Вопросы искусства в духовно-нравственном воспитании личности рассматривались в трудах многих выдающихся отечественных писателей, педагогов, историков, философов: Н.А. Бердяев, Н.В. Гоголь, И.А. Ильин, В.В. Зеньковский, И.А. Киреевский, А.Ф. Лосев, В.Ф. Одоевский, В.С. Соловьев, К.Д. Ушинский, А.С. Хомяков, С.П. Шевырев, и др.

Общие вопросы развития личности и коллектива в студенческом возрасте в том или ином аспекте рассматриваются в работах А.В. Петровского, К.А. Абульхановой-Славской, Б.Г. Ананьева, Г.М. Андреевой, В.Т. Лисовского, А.В. Лисовского, Л.И. Уколовой, С.Н. Иконниковой, А.А. Вербицкого, И.А. Зимней, Л.И. Анцыферовой, и др.

Именно духовная музыка как ничто другое помогает сохранить душевное равновесие, найти успокоение в ее одновременной свободе и в то же время статичности. Благодаря своей каноничности церковно-певческое искусство, невзирая ни на какие государственные изменения и потрясения, сохранилось как единое целое, хотя незначительные изменения, «новшества», привнесены за десять веков, вжились и дали свои определенные результаты.

Ученые, психологи, философы, социологи, педагоги уже на протяжении не одного десятилетия бьют тревогу в связи с нравственной деградацией человечества. Алкоголизм, наркомания и проституция, грубость, цинизм являются нормой среди людей в настоящий период времени.

Остановить этот процесс возможно только при условии обращения к своим духовным началам, историческим традициям, нравственным ценностям. По-

этому вопрос поиска выхода из этого «нравственного хаоса», влекущего за собой падение моральных устоев и «культуры личного духа» сегодня наиболее актуален.

В этом отношении ключевым узлом являются духовно-нравственные традиции, национальные ценности, то есть, то, что оставалось неизменным на протяжении многих столетий и сохранилось, дошло до нашего времени. Конечно, традиции претерпевали определенные исторические изменения, но основные, стержневые догматы остаются неизменными.

По мнению педагога-музыканта Л.И. Уколовой: «Многолетнее игнорирование огромного значения искусства в становлении духовности и нравственных ориентиров личности является одной из причин уровня снижения уровня культуры и утраты ценностных основ нашего общества, особенно в молодежной среде. Сегодня возникает потребность в принципиально новых формах образовательной системы способной вооружить будущих учителей такими чрезвычайно важными качествами как инициативность, ответственность, предприимчивость, профессиональная мобильность, духовно – нравственные устои» [5].

Включение в учебный процесс компонента духовной музыки поможет сориентировать молодое поколение в правильном духовно-нравственном направлении, сформировать и развить их культурные ценности, развить этические и эстетические стороны личности. В процессе воспитания студенческой молодежи вырабатываются определенные критерии нравственности, которые указывают на уровень нравственности студентов

Студенческая молодежь является значимой социальной группой, важной силой, влияющей на социально- экономическое и духовно- нравственное развитие общества. Студенты вузов по их окончании займут ведущие позиции в образовании, науке, бизнесе, политике и т. д., а качество их работы и социальной отдачи во многом будет зависеть от воспитательного, духовно-нравственного потенциала, заложенного в студенческие годы.

Высшее образование – это один из наиболее приемлемых способов приобщения молодого человека к миру науки и культуры, добра и красоты. Образовательная среда, которая формируется в вузе, способствует привитию студенческой молодежи правил общения и способов поведения в обществе.

Русская духовная музыка, являясь частью русской национальной культуры России, является важным звеном в сохранении духовно-нравственного здоровья нашего общества.

Назрела острая необходимость в подготовке будущих педагогов, которые должны знать истоки возникновения и развития религиозного музыкального искусства, представлять его духовные основы и особенности мировосприятия композиторов, создающих произведения в русле форм и жанров духовной музыки. Учитель должен знать духовные ценности, которые приобрели статус общечеловеческих и соотносить с современной целью формирования подрастающего поколения, которые ориентированы на развитие гуманистических ценностей.

Нравственно-духовное воспитание должно сформировать у молодежи готовность принять социальные требования и социальный контроль на личном уровне восприятия, в соответствии с наработанными в историческом процессе человечеством, нравственными идеалами, моральными устоями.

Список литературы

1. Грибкова О.В. Историко-культурный аспект подготовки педагога-музыканта//Образовательная среда сегодня: стратегии развития. 2015. №2 (3). С. 131–134
2. Грибкова О.В. Технология профессионального становления студентов в условиях музыкально-образовательной среды в педагогическом вузе//Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. №8–2. С. 85–89.

3. Кошмина И.В. Автореферат. – М., 1994. – С. 6–7.
4. Лада О.В. О церковном пении: сборник статей. – М., 1997. – С. 8–27.
5. Уколова Л.И. Педагогическая модель музыкальной среды в образовательном пространстве. – М., 2011. – С. 4–5.
6. Уколова Л.И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.08 – теория и методика профессионального образования. – М., 2008.
7. Уколова Л.И. Музыкальное образование как фактор духовно-нравственного воспитания в русле укрепления культуры нации // Образование и наука в современных условиях. – 2015. – №4 (5). – С. 135–138.
8. Уколова Л.И. Духовно-нравственное воспитание студентов средствами хорового исполнительства // Педагогика искусства. – 2007. – №1. – С. 78–80.
9. Уколова Л.И. Воспитание духовной культуры растущего человека // Педагогика искусства. – 2006. – №1. – С. 27–30.
10. Уколова Л.И. Музыкальное образование как фактор духовно-нравственного воспитания в русле укрепления культуры нации // Образование и наука в современных условиях. – 2015. – №4 (5). – С. 132–135.

Уколова Любовь Ивановна

д-р пед. наук, профессор кафедры вокала
и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Кузнецов Андрей Аркадьевич

аспирант кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ЛЕОПОЛЬД АУЭР. ГЛАВНЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ

Аннотация: в статье дается краткий обзор жизненного пути Леопольда Ауэра, рассматривается его деятельность как педагога, воспитавшего не одно поколение великих скрипачей, а также принципы, которые он использовал в качестве основы для своего педагогического метода.

Ключевые слова: педагогика, музыка, скрипка, русская скрипичная школа, Леопольд Ауэр.

Леопольд Ауэр является основоположником Русской скрипичной школы. Австро-венгр по происхождению, именно он стал праотцом выдающихся русских (советских) скрипачей. Именно он заложил в систему воспитания скрипачей те педагогические принципы, которые позволили взрастить не одно поколение блестящих скрипачей 20 века, колыбелью которых была русская скрипичная школа. Самые яркие ее представители – Яша Хейфец, Мирон Полякин, Ефрем Цимбалист, Михаил Эльман, Андреас Зейдель, Борис Сибор, Лев Цейтлин.

Первым педагогом был первый скрипач маленького оркестра, который по воскресениям и праздничным дням играл в католической церкви небольшого города, где родился Ауэр. Примерно через 2 года родители отправили маленького Ауэра в Будапешт к профессору Ридлею Конэ. Затем в 1857–1858 годах он обучался в Вене у Якоба Донта. Завершил Ауэр свое образование в Ганновере у Иозефа Иоахима в 1863–1864 годах. Несмотря на кратковременность занятий с Иоахимом, они сильно повлияли на дальнейшую жизнь и деятельность Ауэра.

Завершив курс обучения, Ауэр уехал в Лейпциг, где состоялся его дебют с Ф. Давидом, педагогом Иоахима, в прославленном зале Гевандхауза. После этого перед ним открылись блестящие перспективы. Подписав контракт на место концертмейстера, Ауэр уезжает в Дюссельдорф, где работает вплоть до начала австро-прусской войны. Затем на некоторое время он переселяется в Гамбург, где исполняет обязанности концертмейстера оркестра и квартетиста.

Здесь он неожиданно получает приглашение занять место первого скрипача во всемирно известном Квартете братьев Мюллер. Один из них заболел, и они были вынуждены обратиться за помощью к Ауэру, чтобы не потерять уже запланированных концертов. В квартете Ауэр работает уже вплоть до отъезда в Россию. В мае 1868 года в Лондоне Ауэр участвует в цикле камерных концертов, устроенных лондонским обществом «Musical Union». Здесь он знакомится с А. Рубинштейном, пианистом из Петербурга. Эта встреча и была тем обстоятельством, которое непосредственно послужило причиной приглашения Ауэра в Петербург. Несколько месяцев спустя Н. Заремба заключает с ним контракт на 3 года на должность профессора по классу скрипки и солиста Русского Музыкального Общества. И вот, в сентябре 1868 года Ауэр прибывает в Петербург.

В России Ауэр прожил почти полвека. С первого же дня пребывания здесь его полностью захлестывает бурная художественная жизнь России тех лет. Именно здесь Ауэр сформировался окончательно как исполнитель и как педагог. Он вел многостороннюю и кипучую музыкальную деятельность: постоянно гастролировал в качестве скрипача и дирижера по России и зарубежным странам, одновременно он был профессором скрипичного класса и руководил классом квартетного ансамбля в Петербургской консерватории, выступал в сольном ансамбле с А. Есиповой, в трио с Есиповой и А. Вержбиловцем, а также в 1872–1908 годах был придворным музыкантом и солистом оркестра балета Мариинского театра.

За годы своей жизни он воспитал более трехсот учеников. Своих учеников он именно воспитывал, уделяя большое внимание разностороннему развитию музыкальной личности в каждом из них. Ауэр не просто обучал техническим приемам исполнения, как делают в наше время многие педагоги, но на первое место он ставил музыкальное содержание разучиваемого произведения, смысл, заложенный композитором. Достижение убедительной и продуманной интерпретации было одним из главных целей, которую он преследовал в процессе работы с учеником. Вот что пишет Ауэр в своей книге:

«Я никогда не стремился формировать моих учеников согласно своим собственным узким эстетическим воззрениям, но только учил их широким, общим принципам вкуса, на основе которых мог бы развиваться их индивидуальный стиль» [1, с. 13].

Прочитав эти строки мы, можем понять, насколько этот великий педагог ставил музыкальное содержание произведения выше технической его стороны, решение технических проблем было тесно связано с идейно-смысловым содержанием.

То время, когда Ауэр начал свою педагогическую деятельность, те веяния и моды, царившие в музыкальной атмосфере, очень похожи на современное положение дел в музыкальном мире и скрипичном исполнительстве в частности. Ауэр столкнулся с тем, что, как и в наше время, во второй половине XIX века делался сильный упор на развитии техники скрипача, то есть беглости пальцев, умении исполнить технически сложное произведение в максимально быстром темпе с виртуозным владением штрихами. В педагогике его времени делается упор на механизацию, вырабатывается новая методика преподавания на основе этого. Преподавание сосредоточивается главным образом на различных способах развития

пальцев. В связи с этим широко распространяется специальная инструктивная литература. Из-за этого складывается новое понимание виртуозности, так как работа над техникой и работа над музыкой стали пониматься как легко разъединяемые процессы. Качество исполнения начинает рассматриваться не с точки зрения выявления индивидуальности артиста, а с точки зрения суммы определенных приемов и спортивных достижений.

Но педагог Ауэр, как мы видим, считал совершенно иначе. И он своим методом достиг небывалых высот в преподавании игры на скрипке. Ауэр считал, что скрипач должен проникать в дух произведения:

«Общение между духом музыки и исполнителем должно быть непосредственным: оно не должно осложняться попыткой исполнителя выразить музыку с помощью ряда чужих приемов» [1, с. 100].

Основываясь на музыкальной стороне в воспитании скрипача, Ауэр ни в коем случае не считал, что не нужно уделять внимания техническим аспектам исполнения, проблеме решения технических трудностей при игре на скрипке. И здесь гениальный педагог также отличился от принципов и шаблонов своего (а также нашего) времени. Он разрабатывает индивидуальный подход к каждому ученику. Учитываются все: художественные вкусы, темперамент, умственные способности, нервная система, строение рук и пальцев и другие факторы, которые влияют на процесс обучения ученика.

Один из его учеников П. Долгов пишет об этом:

«При изучении технических приемов Леопольд Ауэр учитывал индивидуальность ученика, принимал во внимание особенности природного механизма его рук. Он считал нормальными такие приемы, при которых наиболее естественно и свободно достигаются наилучшие результаты».

Из этих строк мы можем понять, что Ауэр отдавал технической стороне далеко не последнее место в воспитании скрипача. Техника не была изолированной частью его педагогики, но была неразрывно связана с музыкальной стороной. Также одним из самых важных факторов он считал психологический. В книге «Моя школа игры на скрипке» он пишет:

«Еще никогда не придавали достаточного значения психологической работе, мозговой активности, контролирующей работу пальцев. Между тем, если данное лицо не способно к тяжелому умственному труду и длительной сосредоточенности, то сложный путь к овладению столь трудным инструментом, как скрипка, является простой потерей времени» [1, с. 30].

Ауэр считал, что скрипач должен был обладать устойчивой нервной системой, чтобы выходить на сцену. В своей «Школе игры на скрипке» этой теме посвящена целая глава – «Нервы и игра на скрипке».

Сегодня нам необходимо отнестись к процессу воспитания скрипачей с большой серьезностью и ответственностью, и, вместе с тем нужно отойти от принципа изолированности различных задач в обучении скрипача, но подчинить все средства воспитанию разностороннего Музыканта с большой буквы, как это делал великий педагог Леопольд Ауэр.

Список литературы

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. – М.: Музыка, 1965.
2. Ауэр Л. Среди музыкантов. – Л.: Изд. М. и С. Собашниковых, 1927
3. Раабен Л.Н. Жизнь замечательных скрипачей. – М.: Музыка, 1967.
4. Сокерина И.В. Педагогические условия эффективного становления личностно-профессиональных качеств педагогов-музыкантов // Внешкольник. – 2011. – №6 (147). – С. 61–62.
5. Уколова Л.И. Адаптационные и реабилитационные функции педагогически организованной музыкальной среды // Педагогика искусства. – 2008. – №2. – С. 54–77.
6. Уколова Л.И. Формирование духовной культуры молодого поколения. // Искусство и образование. – 2008. – №2. – С. 54–57.

Уколова Любовь Ивановна

д-р пед. наук, профессор кафедры вокала
и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Цзян Шанжун

доцент кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Ван Цзин (КНР)

аспирант кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИСКУССТВА

Аннотация: в данной статье ведутся поиски путей воспитания духовной культуры растущего человека, ценностно-смыслового постижения окружающей действительности и самого себя, духовной культуры личности в процессе музыкально-педагогической деятельности.

Ключевые слова: педагогика музыкального образования, духовность, гармоничная музыкальная среда, мировоззрение педагога-музыканта, системно-целостное понимание личности.

Искусство – необходимая часть жизни человечества. Именно с искусством связана проблема духовности, необычайно остро стоящая в нашем обществе. С этим связаны и поиски путей воспитания духовной культуры растущего человека, обращение к данной проблеме уже в самом начале его пути. Духовность противоположна обыденности, повседневности. Она проявляется в обращенности человека к высшим ценностям, к идеалу, в сознательном стремлении усовершенствовать себя.

Так же, как и культура, духовность не укладывается в пределы эмпирики. Духовность возвышает человека над повседневностью, над эмпирией, внутренне освобождает его от материальных, социальных, психических зависимостей. Однако это освобождение не должно переходить в свою крайнюю форму – форму эскапизма (ухода), что может привести к утрате одухотворенности. Эмпирия, осуществляющаяся в пространстве культуры столь же необходима человеку, как и внутренняя свобода.

Качество внутренней свободы присуще только одухотворенному человеку, осознающего свою свободу, как возможность своей же творческой самореализации. Творчество создает культурные ценности и представляет собой проявление духовных сил и способностей человека. Этот процесс происходит в полной мере только внутри культурной среды, и, таким образом, область образования, как никакая другая нуждается в педагогической организации этой среды.

Одним из базовых свойств музыки является ее способность создавать полимодальную динамическую среду, обладающую специфическими (пространственными, временными, психологическими и педагогическими) параметрами, оказывающими сильно формирующее и воспитательное воздействие на человека. Вопросы воздействия музыкальной среды рассматривались такими учеными, как Б.В. Асафьев, Л.А. Баренбойм, З. Кодай, К. Орф, Р. Штайнер и др., однако современность, с ее контрастными, подчас противоречивыми проявлениями и тенденциями ставит все новые вопросы на пути решения этих задач.

Особенностью воздействия музыкальной среды на человека является ее уникальная способность проникновения во внутренний мир слушателя. «Именно музыка, минуя сознание человека, напрямую воздействует на его подсознание. Вот почему гармоничная музыкальная среда является важнейшим фактором воспитания души, формирования психического и физического здоровья народа, особенно детей. И, в первую очередь, песенная традиция, как самая древняя форма музыкального развития человека» (Базарный В.Ф. Повернись, Россия, сердцем к детям // Советская Россия. – №136. – 23 октября 2004 г.).

Формирование музыкальной культуры человека с помощью определенным образом организованной среды происходит, в том числе, и в процессе последовательного накопления опыта восприятия музыкальных произведений высокого искусства, начиная с раннего детства. Б.В. Асафьев, подчёркивая связь музыкальных и речевых интонаций, указывал, что через интонацию музыка, подобно речи, раскрывает все богатство и разнообразие эмоционально-смыслового содержания звучащего мира.

Педагогика музыкального образования тесно взаимосвязана с другими науками, в частности, с философией, психологией. Необходимо отметить, что философия и педагогика – древнейшие, уникальные области духовно-творческой практики человека. Педагогика музыкального образования на всех этапах своего развития, так или иначе, обращалась к философии и использовала накопленный ею опыт для осмысления и решения собственных проблем.

Подобное наблюдалось и в философии, представители которой порой вплотную приближались к проблемам теории и практики музыкального образования, обогащая, таким образом, и методологию науки и ее практику (Платон, Аристотель, Бозций, Г.В.Ф. Гегель, П.А. Флоренский и др.).

Результатом взаимодействия философии и педагогики музыкального образования может и должно стать главное – выработка таких знаний, которые станут основой осмысления и решения актуальных проблем музыкального образования.

В последнее время взаимодействие педагогики музыкального образования и философии наполняется новым содержанием, в котором доминирующее значение приобретает проблема формирования мировоззрения личности (педагога, ученика). При осмыслении сущности данного феномена педагогика музыкального образования опирается, прежде всего, на выдвигаемое философией системно-целостное понимание личности и ее важнейшей духовно-нравственной константы – мировоззрения.

Согласно этой методологической позиции, мировоззрение педагога-музыканта предстает как особая форма сознания его целостной личности, его одухотворенного разума, как способ и результат освоения им ценностей своего жизненного и профессионального бытия.

Мировоззрение педагога-музыканта обуславливает специфику профессионального взаимодействия с ведущими субъектами художественно-педагогического процесса – с музыкой и с учащимися. Многообразие проявлений и специфический (прежде всего, эмоционально-эстетический, личностно-творческий) характер этого взаимодействия свидетельствуют, в свою очередь, о таком содержательном свойстве мировоззрения педагога-музыканта, как динамичность, или подвижность.

Исходя из этого, мировоззрение педагога-музыканта правомерно рассматривать как состояние-процесс, отличающийся своим духовно-эстетическим содержанием (эмоциональной наполненностью и творческой экспрессией) и направленный на ценностно-смысловое постижение окружающей действительности и самого себя.

Для музыкальной педагогики проблема формирования личности учителя-музыканта определяется спецификой всей его практической деятельности.

Необходимость духовного возрождения нашего общества как никогда назрела и стоит одной из главных задач перед исследователями, педагогами, учителями музыки в школах. О необходимости обращения к духовной сфере воспитания подрастающего поколения писали в своих трудах Д.Б. Кабалевский, Д.С. Лихачев, Б.М. Неменский.

Так, Д.С. Лихачев отмечал, что для человека «важна среда, созданная культурой его предков и им самим. Если природа необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда столь же необходима для его «духовной оседлости», для его привязанности к родным местам, для его нравственной самодисциплины и социальности» (Лихачев Д.С. Прошлое – будущему: статьи и очерки. – Л.: Наука, 1985. – С. 574).

В рамках музыкального образования урок музыки – важный компонент становления духовной культуры личности. Общим содержанием и задачей музыкального образования во всех его формах является освоение музыкальных ценностей, приобщение к миру музыки во всех его аспектах с целью гармонического развития личности, формирования духовной культуры, эстетической стороны мировоззрения. Однако эффективность уроков музыки зависит не столько от программ и методик, методов и приемов, сколько от личности самого учителя музыки, его профессионального мастерства, его духовного совершенства.

Особенностью музыкально-педагогической деятельности является ее универсальность, определяемая многогранностью знаний, умений и навыков учителя-музыканта, который должен вести педагогическую, хормейстерскую, музыковедческую и исследовательскую работу, всей своей деятельностью стремящегося к созданию педагогически организованной музыкальной среды, способной оказать комплексное формирующее воздействие на духовную сферу подрастающего поколения. При этом задача педагога-исследователя состоит в том, чтобы осмыслить, обобщить и определить новые пути и методы на базе исторических национальных корней для развития новой модели музыкального образования XXI века.

Список литературы

1. Грибова О.В. Историко-культурный аспект подготовки педагога-музыканта // Образовательная среда сегодня: стратегия развития. – 2015. – №2(3). – С. 131–134.
2. Левина И.Д. Значение социокультурной среды вуза в профессиональном становлении будущего специалиста // Профессиональная подготовка специалистов социальной сферы: проблемы и перспективы.
3. Овакимян Е.Ю. Психолого-педагогические аспекты взаимодействия педагога со студентами на практических занятиях // Вестник науки и образования. – 2015. – №7 (9). – С. 79–81.
4. Сокерина И.В. Практическое изучение эффективных методов обучения, направленных на активизацию познавательной деятельности студентов, как компонента учебного процесса // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – №4-4. – С. 127–131.
5. Уколова Л.И. Музыкальное образование как фактор духовно-нравственного воспитания в русле укрепления культуры нации // Образование и наука в современных условиях. – 2015. – №4 (5). – С. 135–138.
6. Уколова Л.И. Духовно-нравственное воспитание студентов средствами хорового исполнительства. // Педагогика искусства. – 2007. – №1. – С. 78–80.
7. Уколова Л.И. Воспитание духовной культуры растущего человека // Педагогика искусства. – 2006. – №1. – С. 27–30.
8. Уколова Л.И. Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – №6. – С. 274–276.
9. Уколова Л.И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека: дис. ... д-ра пед.: 13.00.08 – теория и методика профессионального образования. – М., 2008.

Уколова Любовь Ивановна

д-р пед. наук, профессор кафедры вокала
и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Цзян Вэйцзян (КНР)

аспирант кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ПРОСТРАНСТВЕ МИРА МУЗЫКИ

Аннотация: в данной статье ведутся поиски роли музыкальной среды в образовательном процессе, путей воспитания духовной культуры растущего человека, ценностно-смыслового постижения окружающей действительности, процессы духовного развития учащихся различных возрастных групп.

Ключевые слова: педагогика музыкального образования, духовное развитие учащихся, гармоничная музыкальная среда, мировоззрение педагога-музыканта, системно-целостное понимание личности.

Пространственная природа искусств и их взаимодействие в определенном образом организованной среде находились в поле зрения таких творцов как А. Дункан, М. Чюрленис, А.С. Скрябин. Необходимо отметить, что в области осмысления роли художественной среды в образовательном процессе наиболее разработанной является та часть исследований, которая касается пространственной природы изобразительного искусства.

С точки зрения теории полихудожественного развития, разработанной Б.П. Юсовым, определенным образом организованная среда позволяет максимально развивать у детей поле пространственного воображения: широту, объем пространственных представлений, фантазию, что, в свою очередь, является неперемнным условием развития творческого потенциала ребенка.

Большой вклад в изучение этой проблемы был сделан проф. Л.Г. Савенковой, которая в своих исследованиях сближает понятия пространства и среды и разрабатывает перспективный подход к преподаванию изобразительного искусства в школе с позиций предметно-пространственного подхода.

Д.Б. Кабалевский, обширное педагогическое наследие которого до сих пор еще недостаточно осмыслено, рассматривал музыку как одно из важнейших средств создания художественной среды, активно влияющей на развитие школьников, рассматривая музыку «как часть всей духовной культуры человека» [2,9]. Цели же музыкального образования Кабалевский связывал с формированием музыкальной культуры в пространстве мира музыки.

В логике авторской концепции особенно значимо учитывать такое важное качество педагогически организованной музыкальной среды, как способность оказывать адаптационное и реабилитационное воздействие на слушателей. Анализ этого аспекта педагогически организованной музыкальной среды показывает, что к терапевтическим, адаптационным, релаксационным возможностям музыки обращались еще в античном мире.

Так, по Аристотелю, сострадание во время восприятия трагедии способствовало очищению духа (катарсис). К музыке зачастую относились как к лекарству, способному улучшить состояние больного.

Современная психолого-педагогическая наука активно использует терапевтические свойства музыки. Успешно развивается такое направление как арттерапия. Воздействие музыки широко используется при лечении соматических и психоневрологических заболеваний, корректировании поведенческих

расстройств и в разнообразных методиках, направленных на развитие детей с дифференцированным уровнем интеллектуального развития.

Исследователями доказано, что применение музыкотерапии эффективно для снятия психического напряжения, коррекции психических и двигательных нарушений, для накопления ребенком необходимого позитивного опыта и ярких положительных эмоций.

Так, польским педагогом М. Янушевской-Варых определена «необходимость формирования и развития способности к переживанию и выражению, создания поводов для пения и музицирования, слушания музыки, для игр и развлечений под музыку, для творческой музыкальной деятельности и радости» [9, с. 10–11].

Вопросы организации музыкальной среды привлекают внимание современных исследователей, которые в своих трудах детально рассматривают отдельные аспекты этой проблемы. Так, например:

– Р.А. Куренкова рассматривает феноменологический аспект музыки, согласно которому «описание музыкального феномена неотделимо от описания человеческого опыта погружения в «звучо-временной поток» музыки» (Куренкова Р.А. Феноменология и музыка: скрещивание педагогических перспектив // Эстетический опыт личности как условие освоения культуры в образовательном процессе школы и вуза. – М.: ИХО РАО, ВГПУ, 2003. – С. 35);

– Э.П. Костина считает, что музыкальная среда является действенным средством успешного взаимодействия учреждений дополнительного образования с семьей [Материалы конференции «Взаимосвязь семейного и общественного воспитания». – Н. Новгород: НИРО, 2004];

– Е.В. Майорова рассматривает процесс формирования творческой активности школьников в определенном образом организованной среде [материалы конференции «Инновации в системе регионального образования. Методология, теория, практика». – Н. Новгород: НГПУ, 2005];

– Н.Н. Яковлева, исследуя проблемы эстетической среды детского коллектива считает, что «современная эстетическая среда, включающая реципиента в мир духовных ценностей, в эстетические отношения, ставит его в ситуацию оценочной деятельности по отношению к целостной образной системе, художественной условности» [Яковлева Н.Н. Методологические проблемы педагогики эстетической среды детского коллектива // Педагогика эстетической среды: теория и опыт. – Минск: Национальный институт образования Республики Беларусь, ИХО РАО, 2002. – С. 41].

Таким образом, современными исследователями выявлен и описан ряд существенных признаков педагогической музыкальной среды, доказано ее влияние на процессы духовного развития учащихся различных возрастных групп.

Между тем, сложность и, одновременно, актуальность поставленных задачами обусловлена наличием проблем в становлении духовной культуры подрастающего поколения, которое испытывает глубокий кризис ценностей и утрату духовно-нравственных ориентаций. В соответствии с этим содержание музыкально-педагогического образования должно быть направлено на развитие и формирование в подрастающем поколении национальных и общечеловеческих ценностей, способствующих самоопределению личности в мире культуры и ее творческому проявлению.

Таким образом, высвечивается важнейшая задача подготовки специалистов, способных к организации становления и развития духовной культуры школьников. В сочетании определяющего значения педагогически организованной музыкальной среды и важности философской категории духовной культуры растущего человека в сочетании с необходимостью подготовки специалистов – преподавателей музыки, знающих о значении педагогически организованной музыкальной среды и готовых к ее созданию.

Список литературы

1. Грибкова О.В. Историко-культурный аспект подготовки педагога-музыканта // Образовательная среда сегодня: стратегия развития. – 2015. – №2(3). – С. 131–134.
2. Кабалевский Д.Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы. – М.: Просвещение, 1988. – С. 9.
3. Левина И.Д. Некоторые аспекты социализации и воспитания студентов в системе высшего педагогического образования // СОТИС – Социальные технологии, исследования. – 2013. – №5 (61). – С. 31–36.
4. Овакимян Е.Ю. Психолого-педагогические аспекты взаимодействия педагога со студентами на практических занятиях // Вестник науки и образования. – 2015. – №7 (9). – С. 79–81.
5. Сокерина И.В. Практическое изучение эффективных методов обучения, направленных на активизацию познавательной деятельности студентов, как компонента учебного процесса // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – №4-4. – С. 127–131.
6. Уколова Л.И. Воспитание духовной культуры растущего человека // Педагогика искусства. – 2006. – №1. – С. 27–30.
7. Уколова Л.И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.08 – теория и методика профессионального образования. – М., 2008.
8. Уколова Л.И. Формирование духовной культуры молодого поколения // Искусство и образование. – 2008. – №2. – С. 62–67.
9. Янушевска-Варых М. Развивающие возможности музыки в обучении детей разного интеллектуального уровня: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – М., 2006. – С. 10–11.

Уколова Любовь Ивановна

д-р пед. наук, профессор кафедры вокала
и хорового дирижирования
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Цзян Шанжун

доцент кафедры вокала и хорового дирижирования
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Ли Хай (КНР)

аспирант кафедры вокала и хорового дирижирования
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ ЛИЧНОСТИ СРЕДСТВАМИ ОРГАНИЗОВАННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ СРЕДЫ

Аннотация: данная статья раскрывает особые свойства музыкальной среды, формы существования, а также способы ее организации и бытования. Музыкальная среда определяется автором как полимодальная, динамичная, художественная звуковая среда, существующая в целостном пространстве культуры и способствующая осуществлению возвышения и совершенствования духовной сферы слушателей.

Ключевые слова: музыкальная среда, воздействием звуком, проникаемость звука, полимодальность, гармоничность, целостное пространство культуры, здоровьесберегающие функции, высокий уровень вербальной составляющей.

Данная статья раскрывает особые свойства музыкальной среды, то есть среды, образованной с помощью художественно (пространственно, интонаци-

онно, ритмически, динамически, темброво) организованных звуков, которые определяются, в первую очередь их волновой природой, обуславливающей проницаемость и способность распространяться в любой физической среде. Современной наукой доказано, что каждая клетка человеческого тела обладает своими собственными типами вибраций и под влиянием резонанса или интерференции эти вибрации могут усиливаться или подавляться под воздействием звука. Именно проницаемость звука обуславливает способность к созданию определенной среды, которая может обладать различными качествами в зависимости от того, какие именно звуки участвуют в ее формировании.

XX век преобразил сам «музыкальный ландшафт». Теперь он полон парадоксов, связанных со стремительным цивилизационным прогрессом. «Возник феномен массовой музыки. Этот вид музыки развивался столь стремительно, что уже ко второй половине прошлого столетия массовые жанры стали основными в музыкальной культуре, и сегодня народная, классическая или церковная музыка – это всего лишь маленькие островки в море разнообразной популярной музыки. Само понятие «музыка» в сознании современного человека, как правило, связано с тем или иным жанром массовой музыки, например, с популярной песней.

На основе системного анализа философской, исторической и искусствоведческой литературы нами была прослежена линия развития художественной и, в частности, музыкальной среды. Среди принципов построения музыкальной среды мы выделяем следующие: принцип комплексности, когда информационные, психологические, эстетические и нравственные коды воздействуют на человека в комплексе; принцип объединения (всех составляющих музыкальной среды и всех, кто является объектом ее воздействия); принцип отражения (идеалов эпохи, своеобразия этнических пространств и т. п.); принцип проницаемости (имеющий в своей основе волновую природу звука).

Предъявляя высокие требования к личности учителя музыки, Д. Б. Кабалевский исходил из уверенности в том, что личность ученика может быть воспитана только неординарной, яркой личностью учителя. С этим направлением концепции связаны и основные трудности ее внедрения и развития. Очевидна нехватка высококвалифицированных специалистов, способных на должном уровне вести педагогическую работу во всех школах, осуществляя идею массового музыкального воспитания молодежи.

Педагогически организованная музыкальная среда определяется автором как полимодальная, динамичная художественная звуковая среда, существующая в целостном пространстве культуры и способствующая осуществлению возвышения и совершенствования духовной сферы слушателей. Характерной особенностью культурной музыкальной среды является ее гармоничность, что обеспечивает сбалансированное, «консонансное» воздействие такой среды на человека. Даже очень сильные эмоции, вызываемые музыкой в культурной музыкальной среде способствуют не разрушению духовной сферы человека, а ее катарсическому очищению, что было отмечено многими исследователями, начиная с времен античности.

Исходя из практики, мы можем утверждать, что культурная музыкальная среда отличается следующими признаками: полимодальностью, динамичностью, интеллектуальной наполненностью, гармоничностью, значительной степенью присутствия высоких образцов музыкального искусства, коммуникативным потенциалом, открытостью к диалогу, терапевтическими, здоровьесберегающими функциями, высоким уровнем вербальной составляющей.

Основными составляющими педагогически организованной музыкальной среды являются: музыкальные произведения (в своем законченном виде или представленные в виде определенных фрагментов, отражающих тематиче-

ский, эмоционально-образный или иллюстративный аспекты образовательного процесса), звучащие в записи; живая музыка в исполнении профессиональных исполнителей; музыка, звучащая в собственном непосредственном исполнении учащихся; носители живого музыкального звучания – музыкальные инструменты, имеющиеся в образовательном учреждении, в музыкальной студии, у детей дома, в музее; воображаемая музыка – то есть такая, которую учащиеся «слышат» внутренним слухом в процессе восприятия других видов искусства (произведений литературы, живописи, архитектуры, скульптуры и т. п.); так называемая «музыка природы» – пение птиц, шелест листьев, шум волн, ветра, гудение пламени в очаге, звон капли и т. п.; мелодия выразительной речи (содержательная и образная).

Мы отмечаем следующие основные каналы, посредством которых происходит, по нашему мнению, воздействие музыкальной среды: канал вибраций (как наиболее общий, охватывающий все проявления звучащего мира); канал эмоций (как основу «средоточия духовной жизни общества»); вербально-аналитический канал (способствующий критическому осмыслению поступающей информации, ее ранжированию и оценке); коммуникационный канал (обеспечивающий, с одной стороны, связь между различными проявлениями музыкальной среды, а с другой – способствующий сближению, взаимопониманию людей, погруженных в музыкальную среду и испытывающих ее всестороннее влияние).

Таким образом, наиболее значимыми педагогическими условиями формирования духовных ценностей молодежи в процессе ее взросления являются те, что формируются и функционируют внутри специально созданной педагогической музыкальной среды на основе ее проницаемости, влияния и свойства консонантного воздействия на человека.

Список литературы

1. Грибкова О.В. Технология профессионального становления студентов в условиях музыкально-образовательной среды в педагогическом вузе // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – №8–2. – С. 85–89.
2. Грибкова О.В. Проектирование модели образовательного пространства в профессиональной подготовке педагога-музыканта // Высшая школа: опыт, проблемы, перспективы. – 2013. – С. 711–716.
3. Сокерина И.В. Изучение музыкальной одаренности: психологический аспект. //Среднее профессиональное образование. – 2010. – №8. – С. 47–48.
4. Уколова Л.И. Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека. //Мир науки, культуры, образования. – 2013. – №6. – С.2 74–276.
5. Уколова Л.И. Духовно-нравственное воспитание студентов средствами хорового исполнительства // Педагогика искусства. – 2007. – №1. – С. 78–80.
6. Уколова Л.И. Музыкальное образование как фактор духовно-нравственного воспитания в русле укрепления культуры нации // Образование и наука в современных условиях. – 2015. – №4 (5). – С. 132–135.

Фролова Елена Михайловна

доцент кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ПРОБЛЕМА ВОКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Аннотация: данная статья раскрывает проблему необходимости вокальной подготовки студентов музыкально-педагогических факультетов вузов. Показана необходимость обучения пению студентов, не обладающих выраженными вокальными данными, каковые составляют основной контингент музыкальных факультетов, приведение их певческого аппарата на уровень, необходимый им для дальнейшей профессиональной работы в качестве учителя музыки, выявление и развитие у них певческих способностей.

Ключевые слова: вокальная подготовка, студенты, содержание обучения, вокальная техника, вокальное развитие, методы, мотивация учебной деятельности, учитель музыки, профессиональная подготовка.

Еще с древнейших времен пение являлось частью священнодействия. Голос, как универсальный человеческий инструмент, богатый интонационными и тембровыми красками, был единственным выразителем душевного состояния человека. Пение было звуковым проявлением человека во всех его жизненных обстоятельствах. Совершенствование профессиональной подготовки будущих учителей музыки в классе вокальной подготовки является содержанием научных работ И.Ю. Алиева, Е.А. Баженовой, О.Я. Клиппа, М.М. Мякишевой, И.В. Сокериной и др.

Современная отечественная вокально-педагогическая школа, имея многовековой путь развития, органично сочетает в себе опыт вокального обучения отечественных педагогов-музыкантов и лучшие образцы общеевропейской традиции академического сольного пения, ее многостилевые особенности. Начало такому профессиональному единению было положено в первой половине XIX века М.И. Глинкой, А.Е. Варламовым, Г.П. Ломакиным, а затем продолжено в деятельности первых профессоров пения Санкт-Петербургской (1862 г.) и Московской (1866 г.) консерваторий.

В работах ряда авторов второй половины XIX века содержатся важные замечания о неразделенности музыкального слуха и голоса в пении и первостепенном значении в певческом обучении качества вокализации (С. Миropольский, А. Никольский и др.), о важности развития внутреннего музыкального слуха (И. Иванов, П. Мироносицкий и др.). В работах указывается важность музыкально-слухового внимания для музыкально-слухового развития в целом, высказываются предположения о наличии слухомоторной голосовой связи (Н. Брянский), делаются попытки перенести метод экспериментального исследования в область певческого обучения (А. Маслов).

Начиная с рубежа XIX-XX вв. в отечественной вокальной педагогике намечается тенденция в осмыслении теории и методики обучения пению. Указанная тенденция нашла свое отражение в исторических трудах К.М. Мазурина, В.А. Багадурова, Д.Л. Локшина, И.К. Назаренко, А.С. Яковлевой, К.Ф. Никольской-Береговской; ей посвящены историко-теоретические и теоретико-методические работы таких исследователей, как Л. Джиральдони, Д.Л. Аспелунд, Л.Б. Дмитриев. Проблема певческой фонации в контексте освещения во-

просов вокальной педагогики раскрывается в естественно-научных исследованиях Ф.Ф. Заседателева, Л.Д. Работнова, А.М. Егорова, В.П. Морозова, Г.П. Стуловой. Научные основы обучения пению выявляются и констатируются на различных уровнях вокальной педагогики и смежных с ней наук – общей педагогики, философии, психологии, физиологии, акустики, фониатрии и др.

Изучение и анализ посвященных указанной проблеме научно-педагогических исследований рубежа XIX–XX вв. – до 60–80 гг. XX-го столетия позволяет выявить основные тенденции в разработке проблемы обучения сольному пению, ее методической составляющей. Одна из таких тенденций – применение естественнонаучных методов в познании содержания и основ вокально-педагогического процесса, обосновании методов вокального обучения, а также в изучении различных свойств и характеристик процесса фонации в пении.

Следующая тенденция, которую можно выделить как одну из ведущих в музыкальной педагогике, и, в частности, в методике вокального обучения – это применение эмпирического метода.

Эмпирический метод обучения является неперменной составляющей вокальной школы, что и обеспечивает преемственность профессионального опыта в вокально-педагогическом процессе от учителя к ученику. Этот метод оснащает молодого певца системой способов и приемов познания, развития и творческого становления – совершенствования – в собственной профессиональной деятельности, сущностно основывает оформление творческого метода работы, как в искусстве пения, так и в вокальной педагогике. Это обстоятельство дает повод считать эмпирический метод сущностной основой творческой организации системы вокально-педагогического процесса в деятельности педагога-вокалиста.

Исторический педагогический опыт свидетельствует, что за опору своей практической деятельности педагоги-эмпирики брали научные основы постановки голоса и руководствовались основными принципами воспитания певцов. Доминирующими принципами Л.Б. Дмитриев называет:

- принцип единства технического и творческого развития;
- индивидуальный подход к ученику;
- принцип постепенности и последовательности в обучении.

Принцип единства технического и творческого развития сводится к тому, что художественное развитие и развитие вокальной техники должны идти параллельно в тесной взаимосвязи. Техника вокала, или как ее называют «постановка голоса», не может опережать художественное исполнение, оставляя процесс исполнительского мастерства на более поздний период, поскольку главной ошибкой будет оторванность технической стороны от стороны музыкальной. Также ошибкой является обратный подход, при котором мало внимания уделяется вокальной технике, но все внимание сосредоточено на артистической стороне.

Индивидуальность каждой личности, ее сложность и неоднозначность, физиологические особенности и особенности нервной системы обучающегося диктуют соответствующий подход к его вокальному развитию. В любой учебной работе, а особенно – в музыкальной, учащийся (студент) может достичь высоких результатов, идя к ним различными путями, используя свой индивидуальный стиль работы.

В связи с вышеизложенным важным моментом в образовательном процессе является понимание выработки у учащегося именно индивидуального стиля в обучении. Это понимание требует иного отношения к его действиям: преподавателю важно не «подправить природу», а суметь самому «раствориться в ученике». Известные случаи в музыкальной педагогике, когда великопные крупные музыканты не могут стать хорошими педагогами, как раз и

являются свидетельством неспособности или неготовности к подобному «жертвенному» акту.

Рассказывая о своем педагоге А.Я. Штримере, Даниил Шафран замечает: «...в том-то и состоит гибкость педагога, чтобы приобщение к нужному, верному, целесообразному, апробированному и т. д. шло бы не за счет подавления индивидуальности... В погоне за «безгрешностью» подчас затормаживаются, а то и нейтрализуются индивидуальность и субъективное ощущение музыки» [8, с. 123].

Опыт мастеров-педагогов убедительно показывает, что не существует универсальных приемов и методов, которые подходили бы каждому ученику в различных учебных ситуациях. Каким бы путем не шел педагог в формировании певческих основ, он всегда вынужден преломлять свои методы согласно индивидуальности ученика.

Принцип постепенности и последовательности в вокальном обучении отталкивается от общепедагогического принципа «от простого к более сложному». Он имеет психолого-физиологические обоснования, и призывает к тому, чтобы каждый педагог-вокалист старался применять свой метод обучения путем постепенного усложнения как вокально-технических упражнений, так и исполнительских требований.

Формулируя основные принципы воспитания первоначальных вокальных навыков, мы приходим к общепринятому в дидактике принципу: необходимо вначале установить аналогию уже с известным учащемуся положением, а в дальнейшем провести коррекцию в сторону специфики вокальной работы как особой формы музицирования. И только если формирование специфического навыка требует выработки новых временных связей в сознании ученика, новой дифференциации тонких психологических раздражителей или значительной перестройки уже сложившихся связей, возникает необходимость в применении специальных и достаточно длительных профессиональных упражнений.

Итак, общедидактический принцип «от простого к более сложному» является одним из доминирующих принципов и в процессе воспитания певцов.

Необходимо заметить, знакомство с принципами творческой организации деятельности не дает повода считать, что научно-исследовательский и эмпирический методы находились в процессе становления вокальной педагогики во взаимоисключающем противоречии. Напротив: искусство пения и вокальная педагогика в лице лучших представителей развивалась по определенным законам, существо которых составляет именно художественно-эмпирический метод творческой организации педагогического процесса. Педагоги-ученые, занимавшиеся естественно-научным исследованием процесса фонации в пении и обоснованием опорных моментов вокальной методики определяли эмпирический метод как непереносимое условие передачи профессионального опыта, творческого совершенствования вокально-педагогического процесса (Д.Л. Аспелунд, А.М. Егоров, Л.Б. Дмитриев, В.П. Морозов).

Деятельность Д.Л. Аспелунда – педагога-ученого представляет значительный вклад в научное обоснование ряда вокально-методических положений, обобщение данных науки о голосе, разработку вопросов психологии пения, теоретических вопросов вокальной педагогики. Д.Л. Аспелунд формулирует два важных принципа, которые обосновывают эффективность вокально-педагогического процесса:

- принцип простоты построения практической методики;
- принцип цельности и нерасчлененности функционирования голоса в процессе фонации.

Эти два принципа, по мнению Д.Л. Аспелунда, и должны составлять методическую основу деятельности педагога. Вопросам теории методов развития

певца и его голоса посвящена значительная часть труда этого педагога-исследователя. Ученый четко классифицирует специальные художественно-дидактические методы вокальной педагогики:

- метод подражания;
- фонетический метод;
- концентрический метод;
- метод воздействия художественно-педагогическим репертуаром;
- метод мысленного пения.

Вокальная техника трактуется Д.Л. Аспелундом как действенное средство оформления профессиональной готовности студента к художественно-оправданному (осмысленному) воплощению музыки как искусства интонируемого смысла (Б.В. Асафьев) в исполнительски-интонируемом вокальном образе. Ученый отмечает взаимосвязь между свободой проявления творчества певца и уровнем его вокально-технической оснащенности как принципиальную.

Последнее положение сущностно обосновывает цельность единства художественной и технической сторон в вокальном исполнении, служит принципиальным основанием теории методов вокальной педагогики. Представленная в методической системе Д.Л. Аспелунда интеграция теоретических, методических и практических аспектов творческой организации процесса развития певца и его голоса определяют труд ученого как уникальный вклад в историю теории и методики вокально-педагогической мысли.

К 60–90 гг. XX-го столетия повысился интерес к исследованиям в области биоакустики и фонологии, которые существенно дополняют и вносят ясность в раскрытие содержания теории и методики вокальной педагогики, а также психологических аспектов пения и профессиональной деятельности педагога-вокалиста. Среди наиболее значимых исследований данной области – исследование Л.Б. Дмитриева и В.П. Морозова. Важная особенность означенных работ состоит в том, что авторы не ограничивали рассмотрение вокально-педагогических проблем изучением голоса в процессе фонации, но научно обосновывая отдельные вокально-методические положения, стремились при помощи естественных и точных наук помочь педагогам-вокалистам найти ответы на животрепещущие вопросы теории, методики и практики.

Примечательными для методического аспекта вокальной педагогики представляются исследования В.П. Морозова, связанные со значением эмоциональной сферы в пении. Значительное внимание в его работах уделяется вопросам эмоциональности, ее значению как фактора художественного выражения, а также художественной выразительности «омузыкаленной речи» в пении.

Характеризуя пение как «омузыкаленную речь», В.П. Морозов делает акцент на эмоциональной сфере певческого процесса как неременном условии, обеспечивающем художественность выражения в пении. Ученым сформулированы определения понятий «эмоциональная выразительность», «эмоциональное восприятие» и «эмоциональное выражение» певца, проанализирована их взаимосвязь как составляющих единого творческого процесса. При этом развитие собственно голосовых характеристик – вокальных данных – рассматривается В.П. Морозовым не как самоцель, но как основное средство художественного выражения в пении.

Значительный вклад в теорию и методику вокальной педагогики внес отечественный ученый, искусствовед и вокальный педагог Л.Б. Дмитриев. Центральное исследование Л.Б. Дмитриева представляет монографию «Основы вокальной педагогики» (1968 г.), ставшая, наряду с работами В.П. Багадурова, Д.Л. Аспелунда, В.П. Морозова теоретическим и методически значимым осмыслением и обобщением научно-исследовательских оснований методики

обучения вокальной подготовке. Этот труд Л.Б. Дмитриева предметно раскрывает естественнонаучные и психологические основания процесса фonaции в пении, а также сам педагогический процесс – применение вокально-дидактических методов в работе с вокалистами. Последовательно раскрывая основы вокальной методики, ученый выводит результаты научно-исследовательской работы на уровень вокально-педагогической теории, методики и практики.

Специфика индивидуальной вокальной подготовки учителя музыки общеобразовательной школы раскрывается в диссертационном исследовании А.Г. Менабени, где автор рассматривает достаточно широкий круг проблем. Среди освещаемых ею вопросов: особенностей отбора и использования учебного музыкального материала в условиях индивидуальной вокальной подготовки будущего учителя музыки общеобразовательной школы; формирование специальных навыков исполнения школьно-вокального репертуара (пение под собственный аккомпанемент, исполнение песен и попевок с дублированием мелодии на инструменте одной рукой и дирижированием – другой). Также автор рассматривает особенности пения без сопровождения при индивидуальном вокальном обучении и вопросы самостоятельной работы студентов при обучении в классе вокальной подготовки на музыкально-педагогическом факультете вуза.

В особенностях отбора и применения учебного материала при индивидуальной вокальной подготовке будущего учителя музыки общеобразовательной школы А.Г. Менабени указывает на такую характерную особенность контингента студентов-музыкантов, как разрыв между вокально-техническим и общим музыкальным уровнем их развития. Несмотря на то, что учебный материал должен соответствовать индивидуальным данным учащегося, как в техническом, так и в содержательном плане, автор исследования особенную значимость придает все же художественной составляющей педагогического репертуара. А.Г. Менабени верно указывает на то, что зачастую вокально-технические возможности студента музыкально-педагогического факультета ниже его общей музыкальной подготовки и общего развития.

Одним из основных звеньев профессиональной ориентации студентов музыкально-педагогических факультетов является вокальный репертуар, значительной составляющей которого являются произведения детской вокальной музыки. Разработке специальной методики освоения этих произведений студентами музыкального факультета посвящено диссертационное исследование Л.Я. Пашкиной. Она справедливо полагает, что изучение в классе вокальной подготовки произведений детской вокальной музыки способствует формированию навыков общения студентов с детской аудиторией. Причем не только в общепедагогическом и исполнительском аспектах, но также и в методическом, который включает в себя специальный анализ детской песни.

Тема совершенствования профессиональной подготовки будущих учителей музыки на основе дисциплины «Вокальная подготовка» составила содержание диссертационного исследования Е.А. Баженовой, где среди условий повышения эффективности процесса профессиональной подготовки будущих учителей музыки предлагаются следующие:

- введение в учебный план музыкальных факультетов педагогических вузов спецкурса «Профессиональная подготовка будущих учителей музыки на основе дисциплины «Вокальная подготовка»;

- создание индивидуально-исполнительских и дидактических фондов из произведений, изученных в классе вокальной подготовки: музыкально-теоретическое, вокально-техническое и методическое обеспечение репертуара.

Таким образом, вокально-педагогическая подготовка будущих учителей музыки осуществляется целым рядом предметов, но резервы класса вокальной

подготовки при этом используются недостаточно полно. Очевидна необходимость поиска некоей совокупности благоприятных условий, оптимальных принципов построения занятий, способствующих интенсификации и оптимизации процесса обучения студентов в классе вокальной подготовки, формирование и развитие их вокальных данных и певческой культуры в целом.

Список литературы

1. Алиев И.Ю. Теоретико-методологические основы профессиональной деятельности педагога-вокалиста: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.08 / Алиев Игорь Юльевич. – М., 2003.
2. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / Д. Аспелунд. – М. – Л.: Музгиз, 1952.
3. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 2007.
4. Менабени А.Г. Вокальные навыки / Вопросы профессиональной подготовки студентов на музыкально-педагогическом факультете / А.Г. Менабени. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1985.
5. Морозов В.П. Вокальный слух и голос / В.П. Морозов. – М. – Л.: Музыка, 1965.
6. Морозов В.П. Тайны вокальной речи / В.П. Морозов. – Л.: Наука, 1967.
7. Сокина И.В. Становление лично-профессиональных качеств будущего педагога музыканта (в процессе вокальной подготовки студентов вуза): автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Сокина Ирина Владимировна. – М., 2011.
8. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: пособие для учащихся муз. отд. педвузов и конс. / Г.М. Цыпин. – М.: Интерпракс, 1994. – 374 с.

Цзян Шанжун (КНР)

доцент кафедры вокала и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Уколова Любовь Ивановна

д-р пед. наук, профессор кафедры вокала
и хорового дирижирования

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

ФАКТОРЫ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

Аннотация: в статье рассматривается вопрос творческого развития детского голоса в системе дополнительного образования. Отдельное внимание уделено влиянию музыкального образования как неотъемлемой части педагогического процесса, направленного на развитие духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения.

Ключевые слова: образовательный процесс, духовно-нравственное воспитание, музыкальное образование, музыка, классический вокал, интегрированный подход, вокальное искусство, креативность.

Творческое развитие детей и юношества является одной из важных проблем, как в сфере педагогики, так и в сфере художественной культуры. В этой связи важная роль отведена государственным учреждениям дополнительного образования детей. Задачу развития творческого потенциала подростка можно решить в системе дополнительного образования детей путем создания комплекса педагогических условий, обеспечивающих активизацию креативных ресурсов личности средствами искусства.

Ученые, психологи, педагоги раскрывают искусство как явление многозначное, сложное. Вокальное искусство – одно из многочисленных форм педагогического воздействия, влияющих на развитие творческого потенциала подростка.

Существуют две основные точки зрения на творческую личность. Согласно одной, креативность или творческая способность в той или иной степени свойственна каждому нормальному человеку. Она так же неотъемлема от человека, как способность мыслить, говорить и чувствовать. Более того, реализация творческого потенциала независимо от его масштабов делает человека психически нормальным. Лишить человека такой возможности означает вызвать у него невротические состояния. Некоторые психоневрологи видят сущность психотерапии в излечении неврозов путем пробуждения творческих стремлений человека. М. Зощенко в своей автобиографической повести рассказывает о том, как он благодаря творчеству излечился от депрессии.

Взгляд на креативность как универсальную черту личности человека предполагает определенное понимание творчества. Творчество предполагается как процесс создания чего-либо нового, причем процесс незапрограммированный, непредсказуемый, внезапный. При этом не принимается во внимание ценность результата творческого акта и его новизна для большой группы людей, для общества или человечества. Главное, чтобы результат был новым и значимым для самого «творца». Самостоятельное, оригинальное решение школьником задачи, имеющей ответ, будет творческим актом, а самого его следует оценивать как творческую личность.

Согласно этой точке зрения, человека следует считать творческой личностью, или творцом. Подобная позиция связана с другим пониманием природы творчества. Здесь помимо незапрограммированного процесса создания нового, принимается во внимание ценность нового результата. Он должен быть общезначим, хотя масштаб его может быть различным. Важнейшей чертой творца является сильная и устойчивая потребность в творчестве. Творческая личность не может жить без творчества, видя в нем главную цель и основной смысл своей жизни.

Существуют профессии – их называют «творческими профессиями» – где от человека требуется, как необходимое качество быть творческой личностью. Это такие профессии, как актер, музыкант, изобретатель и др. Тут недостаточно быть «хорошим специалистом». Необходимо быть творцом, а не ремесленником, даже очень квалифицированным. Разумеется, творческие личности встречаются и в других профессиях – среди педагогов, врачей, тренеров и т. д.

Многим людям, даже творчески одаренным, не хватает творческой компетентности. Можно выделить три аспекта такой компетентности. Во-первых, насколько человек готов к творчеству в условиях многомерности и альтернативности современной культуры. Во-вторых, насколько он владеет специфическими «языками» разных видов творческой деятельности, набором кодов, позволяющих ему определять информацию из разных областей и перевести на «язык» своего творчества.

Третий аспект творческой компетентности представляет собой степень овладения личностью системой «технических» навыков и умений (например, технологией живописного ремесла), от которой зависит способность осуществить задуманные и «придуманные» идеи. Разные виды творчества (научного, поэтического и др.) предъявляют разные требования к уровню творческой компетентности.

Невозможность реализовать творческий потенциал из-за недостаточной творческой компетентности породило массовое любительское творчество, «творчество на досуге», хобби. Эти формы творчества доступны практически всем и каждому, людям, утомленным монотонной или сверхсложной профессиональной деятельностью. Творческая компетентность – это всего лишь условие проявления креативной способности. К таким же условиям относятся наличие общих интеллектуальных и специальных способностей, превышающих средний уровень, а также увлеченность выполняемой задачей. В чем же

заключается сама креативная способность? Практика творческих достижений и тестирования подводит к выводу, что психологическую основу креативной способности составляет способность творческой фантазии, понимаемой как синтез воображения и эмпатии (перевоплощения). Потребность в творчестве как важнейшая черта творческой личности есть не что иное, как постоянная и сильная потребность в творческой фантазии.

Что же побуждает творческую личность постоянно обращаться к творческой фантазии? Что является ведущим мотивом в поведении творческой личности? Ответить на эти вопросы – значит подойти к пониманию сущности творческой личности.

Список литературы

1. Грибкова О.В. Творческая самореализация личности будущего учителя музыки как педагогическая проблема // Педагогика искусства. – 2010. – №4. – С. 99–104.
2. Уколова Л.И. Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – №6. – С.274–276.
3. Уколова Л.И. Самоконтроль в профессиональной подготовке учителя музыки: автореферат дис. ... канд. пед. наук. – М., 1991.
4. Цзян Шанжун. Влияние духовно-певческого образования на формирование русской вокальной школы // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – №4–4. – С. 146–149
5. Цзян Шанжун. Коммуникативное воздействие как профессионально важное качество педагога-вокалиста // Образовательная среда сегодня: стратегии развития. – 2015. – №2 (3). – С. 143–146.

Научное издание

**ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА
В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ**

Сборник материалов
международной научно-практической конференции
Москва, 19 ноября 2015 г.

Редактор *О.В. Грибкова*
Компьютерная верстка и правка *С.Ю. Семенова*
Дизайн обложки *А.В. Лаврентьева*

Подписано в печать 25.01.2016 г. Формат 60×84/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Times.
Усл. печ. л. 8,1375. Заказ К-71. Тираж 500 экз.

Центр научного сотрудничества «Интерактив плюс»
428005, Чебоксары, Гражданская, 75

8 800 775 09 02
info@interactive-plus.ru
www.interactive-plus.ru

Отпечатано в Студии печати «Максимум»
428005, Чебоксары, Гражданская, 75
+7 (8352) 655-047
info@maksimum21.ru
www.maksimum21.ru