Министерство образования Республики Беларусь

Белорусский государственный педагогический
университет имени Максима Танка

Факультет эстетического образования

Международный форум студенческой науки
«СТУДЕНЧЕСКАЯ НАУКА –
ИННОВАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ БУДУЩЕГО»
19–29 апреля 2021 года

ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВА

Материалы Международной студенческой
научно-практической конференции
21 апреля 2021 года

Научное электронное издание
локального распространения

Минск

БГПУ
2021

ISBN 978-985-541-995-3

© Оформление. Белорусский государственный
педагогический университет имени Максима Танка, 2021

УДК 37:7
ББК 74:87.8
П78

Издается по решению редакционно-издательского совета БГПУ

Р е д к о л л е г и я:
М. А. Шатарова (отв. ред.), Ю. М. Климович, И. В. Кушнеревич, О. Н. Махнач, С. В. Мациевская, О. И. Политанская, М. Ю. Приймова, К. О. Успенский, И. Ф. Чернявская, В. А. Черняк, Е. Г. Шатько.

Проблемы эстетического образования в контексте устойчивого развития
П78 общества : материалы Международной студенческой научно-практической конференции, г. Минск, 21 апреля 2021 г. / Бел. гос. пед. ун-т им. Максима Танка; редкол. М. А. Шатарова (отв. ред.) [и др.]. – Минск : БГПУ, 2021.

ISBN 978-985-541-995-3.

В сборнике рассматриваются актуальные проблемы и перспективы развития художественно-эстетического образования.

Адресуется педагогам, аспирантам, магистрантам и студентам высших учебных заведений, а также всем, кого интересуют вопросы художественно-эстетического образования.

Минимальные системные требования:
Операционная система Windows 98 и выше
Процессор PentiumIII, RAM 32 Mb (ОЗУ), HDD 250 Mb
Видеоадаптер с разрешением 800×600, 256-цветов,
32 Mb видеопамяти, DVD-ROM, мышь

© Оформление. Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка, 2021

Программное обеспечение: AdobeAcrobatReader

Ответственный за выпуск *М. А. Шатарова*
Дизайн обложки *Д. Д. Власенко*

Дата подписания к использованию 25.06.21. 4,5 Mb. Тираж 5 электрон. экз. Заказ 342.

Издатель и полиграфическое исполнение: учреждение образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий № 1/236 от 24.03.14. Ул. Советская, 18, 220030, Минск.

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ 14

Амелин Н. А. НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА СТУДЕНТА-МАГИСТРАНТА КАК КОМПОНЕНТ ВУЗОВСКОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА 14

Дружечкова Ю. В. НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СТУДЕНТОВ ЯГПУ ИМ. К. Д. УШИНСКОГО (НА ПРИМЕРЕ РЕАЛИЗАЦИИ МАГИСТЕРСКОЙ ПРОГРАММЫ «МУЗЫКОТЕРАПИЯ В ОБРАЗОВАНИИ») 18

Занина Н. Н., Перевышина Н. Ю. РЕАЛИЗАЦИЯ КОМПЕТЕНТНОСТНОГО ПОДХОДА К ОРГАНИЗАЦИИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ 22

Маркова Р. С. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ОБУЧЕНИЯ ШКОЛЬНИКОВ В ПРЕДМЕТНОЙ ОБЛАСТИ «ИСКУССТВО» 27

Мамонова О. В., Богданова Т. С. СОВРЕМЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА БЕЛАРУСИ: ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ ИМЕНИ Г. ШИРМЫ 31

Дискуссионная площадка «ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА: АДАПТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА» 35

Булдакова А. Д. ТЕМЫ И ОБРАЗЫ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ МУЗЫКИ РОСТИСЛАВА БОЙКО 35

Градюшко А. Ю., Дихтиевская Е. П. ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ СОЛО И ХОРА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА НАИРЫ АСАТРЯН) 39

Даржинкевич Н. М., Шугаев А. М. ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА БАЯНЕ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ 43

Евгенова Н. А., Андриенко О. В. ИГРОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК СРЕДСТВО ВОСПИТАНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ 47

Евдолюк М. Б. ТВОРЧЕСТВО ХОРОВОГО ДИРИЖЁРА БОРИСА ТАРАКАНОВА 52

Евдолюк М. Б., Шевчик Е. А. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ CLASSICAL CROSSOVER В СФЕРЕ СОВРЕМЕННОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА 56

Захаренко И. А. ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ 61

Захарова А. В., Тишкевич И. Э. РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ В ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ 66

Карева Е. А., Дихтиевская Е. П. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА «НА ХОЛМАХ ГРУЗИИ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА 70

Козлова А. В. МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ОПТИМИЗАЦИИ ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ ВИБРАЦИОННЫХ НАВЫКОВ СКРИПАЧА 74

Корнеенко М. И. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Ф. ШОПЕНА 78

Кузьмич А. С., Жарская И. В. ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТВОВ ПЕРВОГО КУРСА СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА 82

Куцанова А. Ю., Есауленко А. Ю. ОБРАЗНЫЙ МИР ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО БЕЛОРУССКОГО КОМПОЗИТОРА Е. В. ГИГЕВИЧ 87

Куцанова А. Ю., Куцелай Л. Я. О РОЛИ ФЕСТИВАЛЕЙ В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В БЕЛАРУСИ ВО ВРЕМЯ ПАНДЕМИИ 90

Ляхова Н. А., Политанская О. И. СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО А. ГЕДИКЕ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО 95

Михневич А. В., Романович Е. Е. ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ ХОРОВОГО ДИРИЖЕРА 99

Павловская Н. А., Жагуло Т. В. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПОТЕНЦИАЛА СОВРЕМЕННЫХ МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА СКРИПКЕ 102

Рохас Галик М. А. РЕГИОНАЛЬНЫЕ КОНТЕКСТЫ СКРИПИЧНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИХ УНИВЕРСИТЕТОВ 106

Рохас Мендиета Э. Р.ТРАДИЦИОННЫЕ И ИННОВАЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ ПОДГОТОВКИ МАГИСТРОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА К РАБОТЕ СО СТУДЕНЧЕСКИМ АНСАМБЛЕМ СКРИПАЧЕЙ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ 110

Семенюк А. Г., Лебедева А. Е. ТРАКТАТ К. Ф. Э. БАХА И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННУЮ ФОРТЕПИАННУЮ ПЕДАГОГИКУ 113

Семенюк А. Г., Шугаев А. М. ДЕТСКОЕ ХОРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ХОРОВАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ОДНА ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ФОРМ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ 117

Стасюк К. А., Винярская В. А. «СКАЗКИ», ОР.35 Н. К. МЕТНЕРА: ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ 121

Федоренко Н. В., Дихтиевская Е. П. ХОРОВАЯ ПОЛИФОНИЯ В. А. МОЦАРТА И А. А. АРХАНГЕЛЬСКОГО В ЗЕРКАЛЕ ЭПОХ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНЙ «AVE VERUM» И «МИЛОВЕРДИЯ ДВЕРИ») . 125

Федоринчик Г. Р. ПОЛИКУЛЬТУРНЫЙ ПОДХОД В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ 129

Федорович А. Г. ОРАТОРИЯ Е. ГЛЕБОВА «ЗАПРАШЭННЕ Ў КРАІНУ МАЛЕНСТВА»: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ 133

Холматова М. П., Кушнеревич И. В. МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ СТУДЕНТА-ПИАНИСТА НАД МУЗЫКАЛЬНОЙ ФРАЗИРОВКОЙ 137

Шепелева И. А., Лебедева А. Е. ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАК СРЕДСТВО МУЗЫКАЛЬНОГО ВОЛОНТЕРСТВА 142

Янкович А. В. СТАНОВЛЕНИЕ БЕЛОРУССКОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ ИГРЫ НА НАРОДНЫХ КЛАВИШНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ 145

Дискуссионная площадка «ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СРЕДА КАК УСЛОВИЕ ФОРМИРОВАНИЯ КОМПЕТЕНЦИЙ УЧИТЕЛЯ ИСКУССТВА XXI ВЕКА» 149

Агапова Д. С. РАЗВИТИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ОТЗЫВЧИВОСТИ У МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКЕ МУЗЫКИ 149

Арутюнян В. В. ПРОБЛЕМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫХ ФОНДОВ ПО ПОДДЕРЖКЕ ТАЛАНТЛИВОЙ МОЛОДЕЖИ В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ И РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ) 153

Базылюк М. Д. ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО КОЛОРИТА В НАТЮРМОРТАХ ЕВРОПЕЙСКИХ МАСТЕРОВ 157

Булат Я. Г. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВИРТУАЛЬНЫХ СРЕДСТВ ОБУЧЕНИЯ ДЛЯ ОРГАНИЗАЦИИ ВОСПРИЯТИЯ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА 162

Гаврилин И. В., Ивчик Т. В. САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО ПОВЫШЕНИЯ СОЦИАЛЬНО ЗНАЧИМЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ НА ПРИМЕРЕ ГУО «СРЕДНЯЯ ШКОЛА № 201 Г. МИНСКА» 166

Захарова А. В. МЕТОД ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ВОСПИТАНИИ И ОБУЧЕНИИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ 169

Кандрашина В. В. СТАНОВЛЕНИЕ ОСНОВ ГРАЖДАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ МУЛЬТИМЕДИЙНОЙ ПРЕЗЕНТАЦИИ 173

Карачун В. С. ПРАКТИКА И ПОТЕНЦИАЛ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРОГРАММНЫХ СРЕДСТВ УЧЕБНОГО НАЗНАЧЕНИЯ В СИСТЕМЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ 178

Карачун В. С., Кукрэш А. М. ГІСТОРЫЯГРАФІЯ ВЫВУЧЭННЯ ЖОРСТКАГА РАМАНСА НА БЕЛАРУСІ 182

Колесниченко А. Д. ОСОБЕННОСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ ДЕТЕЙ В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГИМНАСТИКИ 186

Корнилова М. Д. ФОРМИРОВАНИЕ ИНТЕРЕСА УЧАЩИХСЯ ОСНОВНОЙ ШКОЛЫ К АКАДЕМИЧЕСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ 190

Котова Е. А., Шиман М. А. ВЛИЯНИЕ НАРОДНОГО ТАНЦА НА ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА 194

Кривошеина А. Ф. МУЗЫКАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ С ПРИМЕНЕНИЕМ СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ 198

Кужева А. В. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИМПРОВИЗИРУЮЩЕГО МУЗЫКАНТА 203

Куликовских Д. А. ТЕХНОЛОГИИ ДОПОЛНЕННОЙ И ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ : ПРОГРАММНОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ВИРТУАЛЬНОГО МУЗЕЯ..... 207

Новик О. А., Тишкевич И. Э. МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫЕ ФИЛЬМЫ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ РЕБЕНКА 211

Палтарак К. С. ИМЕНА БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ НА КАРТЕ МИНСКА (ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО УЛИЦАМ ГОРОДА) 214

Решетникова Е. А. МОДЕЛИРОВАНИЕ ПРОЦЕССА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА В КЛАССЕ СКРИПКИ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ИКТ..... 218

Родимова М. А. ИНТЕРАКТИВНЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ УМЕНИЙ И НАВЫКОВ У ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА..... 222

Устинова А. Д. ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ..... 226

Щелуканова С. В. КОММУНИКАТИВНЫЕ УНИВЕРСАЛЬНЫЕ УЧЕБНЫЕ ДЕЙСТВИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ..... 230

Яковлева З. В. ВЛИЯНИЕ ЦЕННОСТНОГО ПОТЕНЦИАЛА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА РАЗВИТИЕ ВКУСА ДОШКОЛЬНИКОВ..... 235

Дискуссионная площадка «ПЕДАГОГ-ХУДОЖНИК: МИРОВОЗЗРЕНИЕ, НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ФИЛОСОФИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ» 239

Авраменко Б. В., Пепик О. Г. РОЛЬ ПЕДАГОГА-ХУДОЖНИКА В МЕТОДИЧЕСКОМ ОБЕСПЕЧЕНИИ ФАКУЛЬТАТИВНЫХ ЗАНЯТИЙ «ШАХМАТНЫЙ ВСЕОБУЧ»..... 239

Атлас Л. И., Савельев И. С. РАЗВИТИЕ ФОТОГРАФИИ КАК ВИДА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА (В ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ) 243

Вечер К. А., Пепик О. Г. ОСОБЕННОСТИ ПРОФОРИЕНТАЦИОННОЙ РАБОТЫ С МЛАДШИМИ ШКОЛЬНИКАМИ 247

Восканян О. И. СИМВОЛИКА ЦВЕТА И ФОРМЫ ОБРАЗОВ ХРИСТИАНСТВА 250

Восканян О. И., Кулапина С. С. РОЛЬ ЗАНЯТИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТВОРЧЕСТВОМ В ОБЪЕДИНЕНИЯХ ПО ИНТЕРЕСАМ В РАЗВИТИИ ЛИЧНОСТИ УЧАЩИХСЯ СРЕДНЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА 254

Вьюнова О. В., Перевышина Н. Ю. РАЗВИТИЕ ГРАФИЧЕСКИХ УМЕНИЙ У МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА 258

Гаврилова Е. В. СОВРЕМЕННАЯ КАЛЛИГРАФИЯ И ЕЕ РОЛЬ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ 262

Дашкевич Д. С., Савельев И. С. РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ОБУЧАЮЩИХСЯ ПОСРЕДСТВОМ ЗАНЯТИЙ ФОТОГРАФИЕЙ 267

Ершова Т. А., Русакович О. Н. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОБЛАЧНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНО-ТВОРЧЕСКИХ ИГРОВЫХ ОНЛАЙН-СЕРВИСОВ 270

Зобова И. О. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА СРЕДСТВАМИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК ПРОБЛЕМА ИССЛЕДОВАНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКЕ 274

Исакова А. Д. КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РАБОТ УЧАЩИХСЯ В ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ СРЕДСТВАМИ ЛИНОГРАВЮРЫ 279

Ковчур В. А., Шкороденок А. М. ФОРМАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ И ЕЕ РОЛЬ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ 284

Колошук М. А. ТРАДИЦИИ БЕЛОРУССКОЙ ИКОНОПИСИ 287

Конышев А. А. РОЛЬ ПЛЕНЭРНОЙ ЖИВОПИСИ В РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ 291

Коретникова П. С., Пепик О. Г. РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ НАЧАЛЬНЫХ КЛАССОВ В ПРОЦЕССЕ ИЗГОТОВЛЕНИЯ КУКОЛ 295

Маісеева Л. Л. ТАЯМНІЦА ПІРАМІД: МЕТАД БУДАЎНІЦТВА 299

Мандренко Е. А. СЛОЖНОСТЬ ВЫБОРА ЦВЕТОВЫХ ОТНОШЕНИЙ ПРИ НАПИСАНИИ СЕЛЬСКОГО ПЕЙЗАЖА НА ПЛЕНЭРЕ 302

Мандренко Е. А., Морозова Е. В. СПОСОБЫ ФОРМИРОВАНИЯ КОМПОЗИЦИИ ПЕЙЗАЖА НА ПЛЕНЭРЕ КАК БАЗОВОГО ЭТАПА В ОБУЧЕНИИ ЖИВОПИСИ СТАРШЕГО ШКОЛЬНИКА 304

Махнова М. И., Перевышина Н. Ю. РАЗВИТИЕ ПОЗНАВАТЕЛЬНОГО ИНТЕРЕСА К ПРИРОДЕ У ДОШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ 306

Новик Д. Д. КОМПЬЮТЕРНАЯ ГРАФИКА В ОБРАЗОВАНИИ: СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ 311

Ржеутский И. В., Шаламаев И. А., Савельев И. С. РОЛЬ НАБРОСКОВ И ЗАРИСОВОК В ФОРМИРОВАНИИ НАВЫКОВ РИСУНКА 314

Руденко Д. Д., Русакович О. Н. 3D-АНИМАЦИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ 318

Сергеенков Е. А. СОВРЕМЕННАЯ АВТОРСКАЯ КУКЛА В БЕЛАРУСИ 320

Сивакова А. А. ЗНАЧЕНИЕ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ ПРИ ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-ХУДОЖНИКОВ 323

Столерова В., Шинкевич В. РОЛЬ ЛЕПКИ В РАЗВИТИИ МЕЛКОЙ МОТОРИКИ И ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ У ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА 327

Фурс А. Д. БЕЛОРУСКИЕ НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И ИХ КУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ 330

Шастин А. С. БЕЛОРУССКИЙ НАРОДНЫЙ КОСТЮМ В СЦЕНИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ТАНЦОРА 334

Дискуссионная площадка «ДИАЛОГ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ» 338

Ань Лэй, Кобачевская С. М. РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В МИРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ 338

Ван Биньбинь ФОРМИРОВАНИЕ ТРАНСКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ МАГИСТРАНТОВ ПОСРЕДСТВОМ АВТОРСКИХ ОБРАБОТОК ДЛЯ САКСОФОНА 343

Ван Ган РИТМ КАК ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО ЛИЧНОСТИ УЧАЩЕГОСЯ 346

Ван Сиянь, Кобачевская С. М. ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ШКОЛЕ 350

Ван Хаочжэнь РАЗВИТИЕ ЧУВСТВА РИТМА УЧАЩИХСЯ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИГРОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ 354

Ван Юйтин СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ ПРИЕМОВ ИГРЫ НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ ЭТНИЧЕСКИХ МЕНЬШИНСТВ КИТАЯ В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ 358

Вань Кэ, Шеститко И. В. ОРГАНИЗАЦИЯ УРОКА ПРИ ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ 362

Вэнь Синь ЭМПИРИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ РЕАЛИЗАЦИИ ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОДХОДА В РБ И КНР 366

Гао Шэнхао ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА УЧАЩИХСЯ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИКЕ 371

Го Ивэнь ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА Ф. ЛИСТА СТУДЕНТАМИ-МУЗЫКАНТАМИ 375

Го Мэйцзюнь ДИАЛОГ КАК ОСНОВА ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЦЕННОСТНОГО ВОСПРИЯТИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИМПРЕССИОНИСТОВ 379

Го Ханьвэй, Богданова Т. С. ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЙ ИНТЕРЕС КАК СРЕДСТВО АКТИВИЗАЦИИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАСТНИКОВ ДЕТСКОГО ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА 383

Го Юйтянь, Политанская О. И. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОСОБИЯ БЕЛОРУССКИХ АВТОРОВ ДЛЯ НАЧАЛЬНОГО ПЕРИОДА ОБУЧЕНИЯ ПИАНИСТА 387

Дай Юйцянь, Политанская О. И. ДЕТСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ 392

Дин Жукан СОХРАНЕНИЕ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ЭТНИЧЕСКИХ МЕНЬШИНСТВ КИТАЯ В ЦЕЛЯХ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВА 397

Дэн Ин, Асташенок В. И. РЕМАРКИ В ФОРТЕПИАННЫХ «ИМПРОВИЗАЦИЯХ» Ф. ПУЛЕНКА КАК ИСТОЧНИК ПРОЧТЕНИЯ АВТОРСКОГО ТЕКСТА 400

Кан Цзэмэй УЧЕТ ВОЗРАСТНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ В ФОРТЕПИАННОМ ОБУЧЕНИИ 405

Ли Мэнжуй, Чернявская И. Ф. ЛИЧНОСТНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ВКЛАД СОВРЕМЕННЫХ ПИАНИСТОВ КИТАЯ В ПРЕТВОРЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ 409

Ли Цин ПРОБЛЕМА АДАПТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОПЫТА КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ В ИНОКУЛЬТУРНОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ 414

Ли Цинь ОБУЧЕНИЕ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ ЗА РУБЕЖОМ КАК ПРОГРЕССИРУЮЩАЯ ТЕНДЕНЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ МИРОВОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ 419

Ли Янь ТРАДИЦИИ НАРОДНОЙ ПЕДАГОГИКИ – ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ ОСНОВА СИСТЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ 423

Ли Янян ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ В КИТАЕ .. 427

Лэй Тин, Тишкевич И. Э. СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПОТРЕБНОСТЕЙ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ 432

Лю Цинь МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УСЛОВИЯХ ТРАНСФОРМАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ 436

Мин Хуэй, Бычкова Н. В. ГЕНИЙ И ЗЛОДЕЙСТВО: ПО ПРОЧТЕНИИ «МОЦАРТА И САЛЬЕРИ» А. С. ПУШКИНА 441

Ню Цзиньжань, Дихтиевская Е. П. ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ДЕТСКО-ЮНОШЕСКИХ ДУХОВЫХ ОРКЕСТРОВ В РОССИИ 445

Сайликэбай Цзянхацзы МЕТОДИКА ПОСТРОЕНИЯ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА В РИСУНКЕ 450

Сайликэбай Цзянхацзы, Кулапина С. С. МАСТЕР-КЛАСС «ОРИГАМИ» КАК СРЕДСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОГО И НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ 457

Се Синьжань ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ «ТЕЧЕТ РЕКА» В ОБРАБОТКЕ ИНЬ ИГУНА 460

Сели Синьюэ, Кислякова Ю. Н. ФОРМИРОВАНИЕ ВОКАЛЬНЫХ НАВЫКОВ УЧАЩИХСЯ ПОСРЕДСТВОМ ОНЛАЙН-РЕСУРСОВ 463

Син Хаосэнь КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ЧЖАО СЯОШЭНА И ЕГО РОЛЬ В РАСШИРЕНИИ ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА..... 468

Сун На ТРАДИЦИИ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ КАК МОЩНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ 473

Сунь Исинь, Политанская О. И. ИЗУЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г. ВАГНЕРА КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ-ПИАНИСТОВ МЛАДШИХ КЛАССОВ 477

Тао Жуй ФОРМИРОВАНИЕ ТЕХНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА БУДУЩЕГО ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ВОКАЛА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЕВРОПЕЙСКИХ И КИТАЙСКИХ ТРАДИЦИЙ..... 482

У Цзюньтао, Черняк В. А. СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ СТОРОНЫ И ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ РОЛЬ ПАРТИЙ ДЛЯ БАСА В ОПЕРАХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ 485

У Ян, Черняк В. А. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ СЮИТЫ Л. ШЛЕГ «ЛУБОК» 489

Фан Мэни ВЛИЯНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИГРОВЫХ СРЕДСТВ НА ФОРМИРОВАНИЕ КОММУНИКАТИВНЫХ НАВЫКОВ УЧАЩИХСЯ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА 494

Хань Цзяинь, Тишкевич И. Э. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ..... 497

Ху Хуэйчжун, Чернявская И. Ф. ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ БЕЛОРУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ ... 502

Ху Цзянхуа, Кобачевская С. М. ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА..... 508

Хуан Цзяохао, Винярская В. А. РОЛЬ ХОРОВОГО ПЕНИЯ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ В КИТАЕ..... 512

Хуан Шивэнь К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ МУЗЫКАНТА 516

Хуан Шуи ЭСТЕТИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА 521

Хэ Чанцзэ, Дихтиевская Е. П. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКИ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ПОДГОТОВКИ ХОРОВОГО ДИРИЖЕРА 525

Цао Июнь, Шеститко И. В. НОТНАЯ ГРАМОТА ПРИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО: СОДЕРЖАНИЕ И ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ 529

Цзя Чжунюань СТАТУС-КВО ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КИТАЕ 533

Цзянь Цзиньюй ОБРАЗНЫЕ СФЕРЫ В КИТАЙСКИХ НАРОДНЫХ ТАНЦАХ 537

Ци Луцзин СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В КИТАЕ 541

Цинь Юе ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В ПРОЦЕССЕ ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ УЧАЩИХСЯ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ШКОЛ КИТАЯ 545

Цянь Шэнцзе МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ СИСТЕМЫ К. ОРФА В МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА 548

Чжан Дунсян СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПОДГОТОВКИ ДИРИЖЕРА ХОРА В КНР И РБ 553

Чжан Лумэй, Дихтиевская Е. П. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКИ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ 558

Чжан Цзыхань МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФЛЕЙТЕ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ 564

Чжан Юэ, Шатько Е. Г. ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ ФОРТЕПИАННЫХ ТРАДИЦИЙ Ф. ЛИСТА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ 568

Чжао Айлинь ДИДАКТИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ ПО ВОКАЛУ НА ОСНОВЕ ИНТЕГРАЦИИ 573

Чжу Сюэчунь, Мациевская С. В. ЭФФЕКТИВНОСТЬ ИНТЕГРАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ СИСТЕМ КИТАЯ И БЕЛАРУСИ В ПОДГОТОВКЕ КИТАЙСКИХ ВОКАЛИСТОВ..... 577

Чэнь Даньпин, Богданова Т. С. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИГРОВЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ В ПЕДАГОГИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА 582

Чень Мэнтин, Нижникова А. Б. НАЦИОНАЛЬНЫЕ ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ В ОБУЧЕНИИ ВОКАЛИСТОВ В КИТАЕ 586

Чэнь Ци, Шеститко И. В. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СОДЕРЖАНИЯ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛУ В УНИВЕРСИТЕТАХ КИТАЯ И БЕЛАРУСИ: ПЕРВЫЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ..... 590

Чэнь Юй ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ВОКАЛЬНЫХ УМЕНИЙ У ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА 594

Ши Мэнюй РЕАЛИЗАЦИЯ КОМПЛЕКСНОГО ПОДХОДА В МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ УЧАЩИХСЯ 598

Ян Дун, Шеститко И. В. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ ПРИ ПОДГОТОВКЕ ВОКАЛИСТА 602

Ян Шицзе ФОРМИРОВАНИЕ ЧИСТОТЫ ИНТОНИРОВАНИЯ У МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ХОРОВОМУ ПЕНИЮ..... 606

Яо Сюйдун, Шеститко И. В. РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ УМЕНИЙ ПРИ ОБУЧЕНИИ ВОКАЛУ ДЕТЕЙ 6-10 ЛЕТ..... 612

Yao Hui, Titovets T. THE MAIN DEFECTS IN CHILDREN'S PIANO ENLIGHTENMENT EDUCATION IN CHINA..... 616

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА СТУДЕНТА-МАГИСТРАНТА КАК КОМПОНЕНТ ВУЗОВСКОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

SCIENTIFIC RESEARCH WORK OF A MASTER'S STUDENT AS A COMPONENT OF THE UNIVERSITY PREPARATION OF A FUTURE TEACHER-MUSICIAN

Н. А. Амелин
N. Amelin
Московский педагогический государственный университет (Россия)
Науч. рук. – А. П. Юдин, доктор педагогических наук, профессор
Науч. рук. (по участию в конференции) – В. В. Гетьман, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В данной научной статье представлено содержание программы обучения в части научно-исследовательской деятельности и подготовки студентов-магистрантов по направлению — «Педагогическое образование», которое осуществляется на Факультете музыкального искусства Института изящных искусств Федерального государственного образовательного учреждения высшего образования «Московский педагогический государственный университет» (МПГУ).*

Annotation. *This scientific article presents the content of the training program in terms of research activities and training of undergraduate students in the direction of "Pedagogical Education", which is implemented at the Faculty of Musical Art of the Institute of Fine Arts of the Federal State Educational Institution of Higher Education" Moscow Pedagogical State University " (MPSU).*

Ключевые слова: *студент-магистрант, образовательные программы, научно-исследовательская работа, Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования РФ, компетенции.*

Keywords: *master's degree student, educational programs, research work, Federal State Educational Standard of Higher Education of the Russian Federation, competencies.*

Научно-исследовательская работа студента-магистранта является неотъемлемым компонентом профессиональной подготовки будущего педагога-музыканта, значение и роль которой определены Федеральным государственным образовательным стандартом высшего образования по

направлению профессиональной подготовки — 44.04.01 «Педагогическое образование» и Профессиональным стандартом «Педагог профессионального обучения, профессионального образования и дополнительного профессионального образования». На сегодняшний день используется практико-ориетированная модель научно-исследовательской работы студентов – магистрантов, обучающихся по направлению 44.04.01 «Педагогическое образование», направленность образовательной программы – «Музыкальная культура и искусство».

В рамках магистерской образовательной программы «Музыкальная культура и искусство» научно-исследовательская работа начинается с первого года обучения и осуществляется параллельно по двум направлениям: теоретическому и практическому. Первое ориентировано на освоение студентами-магистрантами теоретико-методологических основ научно-исследовательской деятельности в области философии познания, истории и теории музыкальной культуры и искусства, теории и методики педагогики музыкального образования. В данном контексте необходимо сказать о вкладе профессора Э.Б. Абдуллина, который стоял у истоков разработки научного направления — Методология музыкально-педагогического образования и сегодня оно имеет статус Научной школы с его именем.

Практика научно-исследовательской работы ориентирована на формирование у обучающихся:

- универсальных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций критического анализа проблемных ситуаций на основе системного подхода;
- формирование способности разрабатывать стратегию действий и проектировать педагогическую деятельность на основе специальных научных знаний и результатов исследований, и применять эти результаты при решении профессиональных задач;
- самостоятельно осуществлять научное исследование и способность руководить исследовательской деятельностью обучающихся;
- приобретение опыта самостоятельной подготовки, апробации и обработки экспериментальных материалов в контексте написания магистерской диссертации.

Интеграция теоретического и практического направлений в научно-исследовательской работе студента-магистранта представлена в таблице предполагаемых результатов, где показана связь компетенций, индикаторов и знаний, умений, навыков:

Пример-фрагмент таблицы предполагаемых результатов из Рабочей программы учебной дисциплины

Код компетенции	**Индикаторы**	**Планируемые результаты обучения**
УК-1 Способен осуществлять критический анализ проблемных ситуаций на основе системного подхода, вырабатывать стратегию действий	УК-1.1. Анализирует проблемную ситуацию, выявляя ее составляющие и связи между ними.	*Знать:* - сущность проблемной ситуации, ее составляющие и связи между ними *Уметь:* - анализировать проблемную ситуацию, выявляя ее составляющие и связи между ними, вырабатывать стратегию действий. *Владеть:* - навыками критического анализа проблемной ситуации, навыками выявления ее составляющих и связи между ними, на основе системного подхода.

Структура, содержание и формы отчётности по научно-исследовательской работе студента-магистранта регламентированы рабочей программой. По итогам научно-исследовательской работы за каждый семестр обучающийся представляет Индивидуальную книжку. Она включает:

- титульный лист, где отражены: программа подготовки, направление, название практики, её сроки, данные обучающегося – ФИО и группа;

- пояснительная записка для обучающегося, место проведения, руководитель и ответственные лица за проведение практики;

- план-график прохождения практики, в котором определены виды и формы работ и сроки их выполнения;

- наряду с общим планом-графиком научно-исследовательской работы, в индивидуальной книжке прописывается индивидуальное задание на практику по каждому семестру, согласно рабочей программе, а так же соответствующие ему компетенции;

- необходимым компонентом научно-исследовательской работы студентов-магистрантов является их участие в мероприятиях научно-практической и методической направленности, в частности, конференциях, семинарах и т.д. Данный вид деятельности отражается в специальном – 4

разделе индивидуальной книжки обучающегося. В текущем 2021 году, студенты-магистранты факультета музыкального искусства МПГУ приняли активное участие в следующих конференциях: «Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве»; «Творчество С. С. Прокофьева в контексте эпохи»;

- далее следуют: отчёт обучающегося по практике, в котором должны быть представлены все формы и виды работы за текущий семестр и отзыв научного руководителя о работе студента.

Помимо письменного отчёта, результаты работы студент-магистрант представляет на итоговой конференции по научно-исследовательской практике в форме доклада с презентацией.

В частности, в конце второго семестра в 2021 году конференция прошла в формате научной студенческой сессии, где в качестве спикеров секций выступили сами студенты. Она была посвящена памяти профессора МПГУ Э. Б. Абдуллина.

В процессе работы сессии, магистранты представили интересные научные доклады, по следующим направлениям работы секций:

- Музыкально-педагогические исследования в области вокально-хоровой подготовки обучающихся;
- Научные исследования в области музыкально-инструментальной подготовки обучающихся;
- Музыкально-педагогические исследования в области обучения эстрадно-джазовому вокалу;
- Исследования в области педагогики и психологии музыкального образования.

Научная сессия проходила в очном и дистанционном форматах. Она дала возможность будущим выпускникам поделиться друг с другом своими научными открытиями и обсудить актуальные проблемы педагогики музыкального образования, вопросы исполнительства академического и эстрадного направлений, психологические и междисциплинарные аспекты общего и профессионального образования. Все дискуссии прошли в позитивном ключе. Темы, затронутые выступающими, вызвали живой отклик у слушателей.

Прошедшая научная сессия стала для всех участников одним из этапов апробации научно-исследовательской работы и хорошим опытом в преддверии будущих государственных экзаменов.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СТУДЕНТОВ ЯГПУ ИМ. К. Д. УШИНСКОГО (НА ПРИМЕРЕ РЕАЛИЗАЦИИ МАГИСТЕРСКОЙ ПРОГРАММЫ «МУЗЫКОТЕРАПИЯ В ОБРАЗОВАНИИ»)

RESEARCH ACTIVITIES OF STUDENTS OF THE K. D. USHINSKY YAGPU, ON THE EXAMPLE OF THE IMPLEMENTATION OF THE MASTER'S PROGRAM MUSIC THERAPY IN EDUCATION

Ю. В. Дружечкова
Yu. Druzhechkova
Ярославский государственный педагогический университет имени К. Д Ушинского (Россия)
Науч. рук. – О. М. Фалетрова, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье представлен научно-исследовательской потенциал будущих педагогов, обучающихся в Ярославском государственном педагогическом университете им. К. Д. Ушинского. В качестве примера показана работа научной лаборатории магистерской программы Музыкотерапия в образовании, раскрыты направления исследовательской деятельности, формы и содержание работы. Кратко обоснованы результаты научно-исследовательской деятельности магистрантов, обозначены векторы дальнейшего их профессионального становления.*

Annotation*. The article presents the research potential of future teachers studying at the Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky. As an example, the work of the scientific laboratory of the master's program Music Therapy in education is shown, the directions of research activities, forms and content of the work are disclosed. The results of the research activities of undergraduates are briefly justified, the vectors of further professional development are indicated.*

Ключевые слова: *научное исследование; студенческая лаборатория; музыкотерапия; образование.*

Keywords*: scientific research; student laboratory; music therapy; education.*

Современное научное знание стремительно развивается на стыке научных областей, в нашем случае это педагогика, психология, музыкознание, искусствознание, музыкальная педагогика, музыкальная психология, социальная педагогика. В стенах нашего ВУЗа будущие учителя музыки формируют профессиональные исследовательские компетенции, активно

работая в студенческих научных лабораториях, ориентируясь на практико ориентированные направления и реалии времени.

Сегодня, как никогда, психофизическому и психоэмоциональному здоровью нужно уделять особое внимание, так как именно оно определяет то состояние благополучия, при котором каждый может реализовывать свой собственный потенциал, справляться со стрессами, продуктивно, активно учиться и работать.

На педагогическом факультете ЯГПУ им. К.Д.Ушинского, на кафедре теории и методики музыкально-художественного воспитания открыта магистерская программа по направлению 44.04.02 Психолого-педагогическое образование, профиль «Музыкотерапия в образовании», отметим, что она является единственной в России. Востребованность образовательной программы в системе образования, а также в конкретных образовательных учреждениях Ярославля и Ярославской области достаточно высокая.

Научно-исследовательская лаборатория ежегодно представляет результаты научных исследований магистрантов на международных, всероссийских и региональных конференциях, в том числе Жетысуский государственный университет имени И. Жансугурова (Казахстан), Таганрог, Пенза, Петрозаводск, Вологда, Ялта, Ярославль, в том числе публикации в журналах перечня ВАК России.

Магистранты, обучающиеся по программе «Музыкотерапия в образовании» были приглашены в г. Москву (2019 г.) для участия в Международной конференции «Музыкотерапия сегодня: наука, практика, образование». Организаторами конференции выступили Общественная палата РФ, Комиссия по вопросам развития культуры и сохранению духовного наследия, Московский педагогический государственный университет, Национальная ассоциация музыкальных терапевтов, Российская общенациональная секция Международного общества музыкального образования, Российская ассоциация содействия науке. К нашей магистерской программе был проявлен большой интерес, слушателей интересовала структура программы, выбор дисциплин, база практики и др.

Магистранты являются постоянными участниками ежегодной научной сессии аспирантов и молодых ученых г.Вологда, дипломантами конкурса научных исследований в области музыкального образования обозначенной научной сессии. Интерес молодой научной общественности вызывают работы по кинезатерапии, музыкальной драматерапии, вокалотерапии, регуляции психоэмоционального состояния средствами музыкотерапии и др.

Магистранты принимают активное участие в областных, городских методических семинарах. В рамках Городского педагогического форума для учителей музыки на базе университета ежегодно магистрантами проводятся

семинары, тренинги для педагогов по практико ориентированным темам исследований.

Формы и содержание обучающих семинаров, тренингов, Мастер-классов определяется запросом образовательных учреждений. Так для Багряниковской школы-интерната для детей-сирот и детей, оставшихся без попечения родителей, с ограниченными возможностями здоровья (Ярославская область) успешно проведен обучающий семинар «Реализация музыкотерапевтических технологий в образовательном процессе», в рамках которого был дан открытый урок по музыке и Мастер-класс по вокалотерапии для педагогов по профилактике эмоционального выгорания.

По запросу администрации Детского сада № 5 «Серпантин» г. Ростов (Ярославская область), была проведена серия Мастер-классов и тренингов по теме «Применение музыкотерапии в работе с педагогами и детьми дошкольного возраста», магистранты второго года обучения апробировали результаты исследований по темам диссертационных исследований: «Диагностика психоэмоционального состояния средствами арттерапии» (Соколова Я. А.), «Логоритмика как средство коррекции речевых нарушений дошкольников» (Кузина З. И.), «Ритмотерапия и элементы тонирования» (Сметанина В. В.), «Элементы кинезитерапии в работе с дошкольниками» (Беляев А. С.), «Фольклоротерапия в работе дошкольниками» (Антонова Ю. В.).

Особый интерес вызывает опыт сотрудничества с Ярославским Пренатальным центром, для которого был разработан и реализован проект «Музыкальное пренатальное образование», на базе центра проведены занятия по вокалотерапии и музыкальной релаксации для беременных женщин. Результаты этого проекта с успехом были представлены на Днях науки ЯГПУ им. К.Д.Ушинского (2015 г.).

Современный мир диктует человеку определенные условия жизни: высокий темп, активность и готовность к постоянным переменам, что сопряжено с большими эмоциональными перегрузками. Особенно усилились эти тенденции в период пандемии и перехода образования в дистанционный режим. Вынужденная изоляция, с одной стороны, связана со значительным снижением сенсорной информации, с другой - усиливает требовательность к окружающим, в силу чего «эмоциональные контакты между людьми обретают выраженную эмоциональную насыщенность и остроту» [8, с. 8]. Возрастает эмоциональная напряженность, конфликтность и др. Опираясь на теоретические аспекты проблемы, в марте 2020 г. по запросу образовательных учреждений г. Ярославля магистрантами кафедры теории и методики музыкально-художественного воспитания ЯГПУ им. К. Д. Ушинского была разработана программа, направленная на регуляцию психофизического и

психоэмоционального состояния средствами синтеза искусств (музыки и живописи).

В проекте приняли участие около 500 человек (учащихся и педагоги Муниципального общеобразовательного учреждения «Санаторная школа-интернат № 6 г. Ярославля, МОУ ДО Детской школы искусств г. Переславля-Залесского). Проект «Арт-галерея» выставлен на страницах обозначенных образовательных учреждений в социальной сети ВКонтакте. Получены положительные отзывы.

Студенческая научно-исследовательская лаборатория по проблемам музыкальной терапии в образовании активно сотрудничает с другими научными студенческими сообществами города. Примером тому служит обучающий семинар «Музыкотерапевтические техники», который проведен для членов студенческого научного сообщества (ЯГУ им. П.Г.Демидова, 2016 г.).

Руководители магистерской программы являются практикующими специалистами, были приглашены к работе Евразийского форума, на котором представили тренинг «Здоровье сберегающие технологии в музыкальном образовании» (2017 г.).

Выпускники магистерской программы показывают профессиональный и карьерный рост:

- выпуск 2016 г. – Смирнова Е. А. (учитель музыки МОУ СОШ №4 г.Ярославль) приглашена методистом по музыке Городского Центра Развития образования, где успешно работает по сей день;

Осипова Н. В. защитила высшую квалификационную категорию по специальности «учитель музыки», Вендина Н. В., Ковалева А. П. – защитили первую квалификационную категорию по специальности «учитель музыки»;

- выпуск 2017 г. – Шкирев Я. Р. (учитель музыки МОУ СОШ № 25 г. Ярославль) приглашен в качестве заместителя директора по учебной работе в МОУ СОШ № 25. В 2017 г. стал победителем Пятого городского конкурса профессионального мастерства учителей общеобразовательных учреждений муниципальной системы образования «Педагогические надежды»;

Грачева Л. Д., Стефанова А. И. защитили первую квалификационную категорию по специальности «учитель музыки».

Анализируя определенные успехи научно-исследовательской деятельности магистрантов, нельзя не отметить, что содержание магистерской программы опирается на учебные дисциплины «Музыкотерапия и арттерапия в образовании», которые изучается на уровне бакалавриата, тем самым обеспечивается преемственность образовательных программ.

РЕАЛИЗАЦИЯ КОМПЕТЕНТНОСТНОГО ПОДХОДА К ОРГАНИЗАЦИИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ

IMPLEMENTATION OF A COMPETENCE APPROACH TO ORGANIZATION OF SCIENTIFIC RESEARCH ACTIVITIES OF STUDENTS

Н. Н. Занина,
Н. Ю. Перевышина, кандидат педагогических наук, доцент
N. Zanina, N. Perevyshina
Уральский государственный педагогический университет (Россия)

Аннотация. *В статье рассматриваются вопросы организации научно-исследовательской работы студентов на основе компетентностного подхода.*

Annotation. *The article deals with the organization of students' research work on the basis of a competence-based approach.*

Ключевые слова: *художественное образование, научный проект, научно-исследовательская работа, компетентностный подход, педагогическое образование.*

Keywords: *art education, scientific project, research work, competence-based approach, pedagogical education.*

Современная образовательная политика России направлена на повышение конкурентоспособности профессионального образования, разработку и внедрение новых образовательных технологий и практико-ориентированных моделей подготовки педагогических кадров с учетом вызовов времени и потребностей рынка труда.

Уральский государственный педагогический университет активно включен в модернизацию педагогического образования. В соответствии с программой развития УрГПУ, совершенствование научно-исследовательской деятельности студентов является одним из приоритетных направлений в подготовке педагогических кадров.

Научно-исследовательская работа студентов осуществляется под руководством совета Студенческого научного общества, отделения которого есть во всех подразделениях, в том числе и в институте музыкального и художественного образования. Ежегодно утверждается дорожная карта студенческого научного общества, реализуются проекты: международная научно-практическая конференция «Молодежь в науке и образовании: проблемы и перспективы развития», «Осенние и Весенние научные сессии»,

внутривузовский форум «Я выбираю Науку», Областной конкурс «Научный Олимп», внутривузовский конкурс научных грантов, в котором могут участвовать как преподаватели, так и студенты, лекции с приглашенными спикерами – известными учеными. Показатели научно-исследовательской деятельности студентов учитываются при составлении ежегодных рейтингов научной активности институтов и факультетов: количество студенческих публикаций в зарубежных изданиях и изданиях Web of Science, Scopus, ВАК и РИНЦ, количество студенческих мероприятий международного, всероссийского и регионального уровней, а также количество работ студентов, поданных на конкурсы международного, всероссийского и регионального уровня.

Научно-исследовательская деятельность обучающихся реализуется в системе многоуровневого педагогического образования в условиях регионального образовательного кластера на основе сетевого взаимодействия различных организаций и интеграции профессиональных образовательных структур. Она проводится на базе ведущих учреждений образования и культуры Свердловской области. Все это позволяет создавать условия «раннего вхождения обучающихся в педагогическую профессию» на основе системы «профессиональных проб».

В институте музыкального и художественного образования УрГПУ реализуются все ступени подготовки педагогических кадров: восемь программ бакалавриата по направлению подготовки 44.03.01 Педагогическое образование, профили Дизайн и компьютерная графика в образовании, Дополнительное образование (хореографическое образование), Музыкальное образование, Дополнительное образование (эстрадно-джазовый вокал); по направлению подготовки 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки), профили Музыкальное образование и дополнительное образование, Изобразительное искусство и мировая художественная культура, Изобразительное искусство и технология, Начальное образование и Изобразительное искусство, а также две программы магистратуры по направлению подготовки 44.04.01 Педагогическое образование, профили Художественное образование, Проектная деятельность в музыкальном и художественном образовании и одна программа аспирантуры по направлению 44.06.01 Образование и педагогические науки, специальность «Теория и методика обучения и воспитания (музыка)». Успешно работает диссертационный совет по защите кандидатских и докторских диссертаций.

По основным образовательным программам бакалавриата научно-исследовательская работа студентов организована в соответствии с требованиями ФГОС ВО и Положением о практической подготовке обучающихся. На начальном этапе она осуществляется в процессе учебной

практики, где студенты получают первичные навыки в ходе выполнения небольших научно-исследовательских проектов, участия в научных мероприятиях в качестве слушателей, написания эссе и аннотаций к конкурсам и выставкам. Данная практика направлена на формирование следующих компетенций: УК-1: Способен осуществлять поиск, критический анализ и синтез информации, применять системный подход для решения поставленных задач и ПК-1: Способен формировать планируемые предметные результаты освоения основных и дополнительных образовательных программ на основе современных образовательных технологий. Научно-исследовательская работа также входит в производственную практику.

В учебный план бакалавриата по профилям музыкального и художественного образования включены две, а для сдвоенного бакалавриата – три курсовые работы. При этом одна курсовая работа закреплена за дисциплиной профильной подготовки, а две другие – за дисциплиной «Методика преподавания». В нашем институте проводится всероссийский конкурс курсовых работ студентов, где студенты демонстрируют высокий уровень развития умений и навыков в области научно-исследовательской деятельности. Лучшие курсовые работы публикуются в сборниках научных статей с размещением в РИНЦ.

Итогом научно-исследовательской работы является подготовка и защита научного проекта – выпускной квалификационной работы. Она может быть двух видов: исследовательская работа в области методики обучения или художественно-творческий проект, имеющий вид законченного произведения искусства с исследовательской частью. Например, дизайн-проект или три хореографические композиции с описанием технологии постановочной работы. Для подготовки дизайн проектов на кафедре художественного образования создана лаборатория студенческого дизайн-проектирования. Многие проекты выполняются по заказу образовательных учреждений и внедряются в практику в рамках модуля «Организация предметно-эстетической среды». Мы ведем активную работу по получению патентов на дизайн-проекты для их промышленного внедрения. Защита ВКР студентов-хореографов проходит в формате открытого концерта. Выпускники приводят свои творческие коллективы и наглядно демонстрируют результаты проведенного исследования в области хореографического творчества. О качестве подготовки дипломных проектов свидетельствую результаты участия студентов в профессиональных конкурсах.

В магистратуре обучающиеся получают углубленную профессиональную подготовку в области научно-исследовательской деятельности с первых дней обучения.

Научная деятельность магистрантов направлена на формирование следующих компетенций: ПК – 10: Способен проектировать и реализовывать исследовательские программы в профессиональной сфере и ПК – 11: Способен осуществлять исследовательскую деятельность в рамках выбранной проблематики, в том числе совместно с другими участниками исследовательского проекта.

Научно-исследовательская работа осуществляется по индивидуальной образовательной траектории при реализации дисциплин (модулей), учебной и производственной практик, в ходе которых под научным руководством выстраивается работа над магистерской диссертацией.

В учебный план подготовки магистров по профилю «Проектная деятельность в музыкальном и художественном образовании» включены такие дисциплины как «Теория и методология научного проекта», «Концептуальные основы современного художественного образования», «Методы научного исследования в сфере музыкального и художественного образования», «Научно-исследовательские проекты на уроках искусства», «Управление качеством художественного образования», «Методология магистерских исследований в сфере музыкального и художественного образования», «Научно-исследовательский семинар». Все это позволяет развивать профессиональные компетенции магистрантов в соответствии с актуальными требованиями профессиональных стандартов 01.001 Педагог (педагогическая деятельность в сфере дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования (воспитатель, учитель); 01.003 Педагог дополнительного образования детей и взрослых; 01.004 Педагог профессионального обучения, профессионального образования и дополнительного профессионального образования в широком научном контексте и проблемном поле педагогики искусства.

Студенты активно участвуют с докладами в научно-практических конференциях разного уровня, апробируют материалы исследования путем их публикаций. Все это позволяет выстраивать системную работу по развитию у обучающихся компетенций в области научно-исследовательской деятельности, а также проектировать их индивидуальные маршруты профессиональной самореализации. Сетевое взаимодействие ВУЗа с учреждениями основного и дополнительного образования позволяет аккумулировать кадровые ресурсы, разрабатывать и внедрять новые научные подходы к проектированию инновационного пространства музыкального и художественного образования.

📖 *Литература*

1. Бакулев, В. А. Основы научного исследования: учеб. пособ. // В. А. Бакулев, Н. П. Бельская, В. С. Берсенева. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2014. – 63 с.

2. Загвязинский, В. И. Исследовательская деятельность педагога: учеб. пособие для студентов вузов / В. И. Загвязинский. – 3-е изд, стер. – М. : Академия, 2010. – 176 с.

3. Добреньков, В. И. Методология и методы научной работы : учеб. пособие для студентов вузов по направлению 040200 "Социология" / В. И. Добреньков, Н. Г. Осипова. – М. : КДУ, 2009. –276 с.

4. Кузовлева, Н. В. Культура умственного труда в интегративной подготовке магистра педагогики. Методология, теория, практика: учебное пособие / Н. В. Кузовлева, Н. Н. Пачина. – Елец : Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2010. – 222 с.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ОБУЧЕНИЯ ШКОЛЬНИКОВ В ПРЕДМЕТНОЙ ОБЛАСТИ «ИСКУССТВО»

PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR TEACHING STUDENTS IN THE SUBJECT AREA «ART»

Р. С. Маркова
R. Markova
Новосибирский государственный педагогический университет (Россия)
Науч. рук. – К. А. Кравченко, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье рассматриваются благоприятные педагогические условия, необходимые для эффективного обучения школьников изобразительному искусству в предметной области «Искусство». Необходимо создание таких благоприятных педагогических условий, которые наиболее благотворно влияют на процесс развития творческого мышления учащихся и освоение учебной программы.*

Annotation. *The article considers the favorable pedagogical conditions necessary for the effective teaching of fine arts to students in the subject area "Art". It is necessary to create such favorable pedagogical conditions that have the most useful effect on the development of students ' creative thinking and the development of the educational program.*

Ключевые слова: *педагогические условия, педагогическая деятельность, изобразительное искусство, методы и принципы обучения, школьники.*

Keywords: *pedagogical conditions, pedagogical activity, fine arts, methods and principles of teaching, students.*

Педагогические условия — это совокупность мер, направленных на повышение эффективности педагогической деятельности. Понятие «педагогические условия» включает в себя элементы всех составляющих процесса обучения, воспитания и развития: цели, содержание, принципы, методы, формы, средства.

В. И. Андреев в «Педагогике творческого саморазвития» отмечает, что педагогические условия — это «обстоятельства процесса обучения, которые являются результатом целенаправленного отбора, конструирования и применения элементов содержания, методов, а также организационных форм обучения для достижения определенных дидактических целей» [1, с. 23].

Ученые-методисты предлагают много вариаций взаимодействия педагогических условий в контексте различных методик обучения. Однако в многообразии всех педагогических условий в процессе обучения школьников в

предметной области «Искусство» можно выделить несколько особо значимых и необходимых.

Первым педагогическим условием можно назвать самого педагога, его квалификацию, определенные знаний, умения и навыки. Педагог должен уметь грамотно изложить материал, пользуясь принципами посильности и доступности обучения [2]. Оптимально, когда педагог обладает такими качествами, как объективное знание преподаваемой дисциплины, а также знание возрастной психологии, педагогики, методики. Педагог в предметной области «Искусство» должен иметь развитые творческие способности, знать основные принципы создания художественного образа в искусстве. Совершенно необходимы такие личностные качества, как: объективность, добросовестность, увлечение преподаваемым предметом.

Вторым и обязательным педагогическим условием является мотивация учеников. Без мотивации невозможно достичь хороших результатов. Для того, чтобы у учеников не ослабевал интерес к предмету и появилась мотивация к изучению, нужно быть, прежде всего, самим заинтересованным в предмете. Заинтересованность в занятии творческой деятельностью появляется у учеников только при условии удовлетворенности своей работой, когда яркие образы, задуманные учеником, адекватно реализованы им в какой-либо художественной технике. Здесь важно следовать основополагающим дидактическим принципам: посильности, сознательности и активности, систематичности, связи теории с практикой и т.д. При соблюдении этих принципов возникает благоприятная среда для создания мотивации обучающихся и даже возникновения у них художественно-творческой потребности [3].

Следующим педагогическим условием является использование проблемного или исследовательского обучения. Так, проблемное обучение основано на получении учащимися новых знаний посредством решения теоретических и практических проблем, задач в создающихся для этого проблемных ситуациях. Для обучения в школе именно данный метод обучения подходит лучше всего, так как учит самостоятельности и логике. Именно благодаря проблемному методу обучения в работу на уроке вовлечено максимальное количество учеников. Каждое задание и упражнение, выполняемое в классе, является проблемой, в ходе решения которой ученики решают вопросы освоения изобразительной грамоты и создания художественного образа. Для успешного решения этих вопросов метод проблемного обучения подкрепляется методом исследовательского обучения, который настраивает учащихся на самостоятельность, формирует у них готовность творчески осваивать различные виды и способы изобразительной деятельности.

Также важна и внеклассная работа с учащимися, которую можно выделить как следующее необходимое педагогическое условие. Внеклассная работа проявляется в посещении различных выставок, мастер-классов, музеев. Очень важно приглашать в школу художников, мастеров изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна. Внеклассной работой может являться профориентация, дальнейшая корректировка программы под индивидуальные особенности учащихся и развитие их способности к творчеству в предметной области «Искусство».

В ряде научно-методических работ говорится о необходимости осуществления межпредметных связей в систематическом обучении изобразительному искусству. Необходима связь обучения изобразительного искусства с учебным материалом по другим предметам (история, литература, география, геометрия, физика и т.д.), что повышает эффективность уроков изобразительного искусства, расширяет кругозор учеников, помогает научиться мыслить самостоятельно, анализировать и применять знания в процессе создания художественного образа [4, с.120].

Процесс обучения в средней общеобразовательной школе в предметной области «Искусство», построенный на описанных выше педагогических условиях позволяет добиться усвоения учениками определенных компетенций. Это знания в области истории искусства, умения пользоваться различными художественными материалами, а также такие развитие таких качеств как целенаправленное художественное восприятие, образное мышление, эстетическая оценка окружающего мира и произведений искусства. Соблюдение всех педагогических условий, рассмотренных в данной статье, будет способствовать успешному обучению школьников в предметной области «Искусство».

📖 *Литература*

1. Андреев, В. И. Педагогика творческого саморазвития: Инновационный курс : учеб. пособие для вузов / В. И. Андреев. – Казань: КГУ, 1996. – 567 с.

2. Заславская, О. В. Профессиональная личность педагога: трактовки и гипотезы [Электронный ресурс] / О. В. Заславская, Н. Г. Жарких // Ученые записки Орловского государственного университета. – 2017. – № 2 (75). – С. 236–241. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/professionalnaya-lichnost-pedagoga-traktovki-i-gipotezy. – Дата доступа : 18.03.2021.

3. Лопасова, Е. В. Дидактические принципы целостной методической системы развития композиционного мышления учащихся / Е. В. Лопасова / Теория и практика общественного развития – 2012 – № 10. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/didakticheskie-printsipy-

tselostnoy-metodicheskoy-sistemy-razvitiya-kompozitsionnogo-myshleniya-uchaschihsya/viewer. – Дата доступа : 15.03.2021.

4. Пономарев, Я. А. Психология мышления / Я. А. Пономарев. – М. : Наука, 1976. – 304 с.

СОВРЕМЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА БЕЛАРУСИ: ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ ИМЕНИ Г. ШИРМЫ

MODERN DIRECTION OF DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL CHOIR PERFORMANCE IN BELARUS: CREATIVE PORTRAIT OF THE STATE ACADEMIC CHOIR CHAPEL OF THE REPUBLIC OF BELARUS NAMED AFTER SHIRMA

О. В. Мамонова,
Т. С. Богданова, кандидат педагогических наук, доцент
O. Mamonova, T. Bogdanova
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. Излагаются краткие исторические сведения о хоровом коллективе и его руководителях, рассматриваются современные направления творческой и концертной деятельности коллектива по сохранению и приумножению хоровой культуры Беларуси.

Annotation. Rief historical information about the choir collective and its leaders is presented, modern directions of the creative and concert activity of the collective for the preservation and enhancement of the choral culture of Belarus are considered.

Ключевые слова: история создания и направления творческой деятельности хоровой капеллы.

Keywords: he history of the creation and direction of the creative activity of the choir.

Подлинным хранителем и пропагандистом ценностей народной музыки, творений современных композиторов, шедевров мировой классики, является старейший хоровой коллектив Республики Беларусь – Государственная академическая хоровая капелла, созданная в феврале 1940 года и носящая имя ее создателя – Григория Романовича Ширмы.

Хоровой коллектив отличает высокая музыкальная культура, яркая эмоциональность, богатство динамической и тембровой шкалы вокального звучания, высокое чувство ансамбля хоровых партий, кристальная интонационная чистота, выразительность и естественность хорового звучания. Каждое концертное исполнение белорусской хоровой капеллы получает высокую оценку профессионалов-музыкантов, критиков, слушателей.

Чистоту интонации, безукоризненный хоровой строй, ясность и выразительность дикции, гибкость и разнообразие динамики, одухотворенность трактовки хоровых сочинений, мягкость и красоту звучания голосов, отмечали в своих отзывах по впечатлениям от концертных выступлений хорового коллектива разных лет композитор Г. В. Свиридов, художественный руководитель Санкт-Петербургской капеллы имени М. И. Глинки профессор В. А. Чернушенко, художественный руководитель Санкт-Петербургской филармонии В. С. Фомин и др.

Необычайная работоспособность коллектива хоровой капеллы позволяет ему ежегодно выпускать несколько полноценных концертных программ. За время существования капеллы были исполнены такие крупные хоровые полотна, как: «Мессия» Г. Ф. Генделя, «Времена года» Й. Гайдна (Испания); оратория О. Янченко «Апокалипсис» (Италия); духовные произведения современных белорусских авторов (фестиваль «Дни музыки краковских композиторов» Польша); концертное исполнение оперы Д. Верди «Травиата» (Испания), а также многочисленные сценические постановки оперных спектаклей Р. Вагнера (Австрия).

Широкий репертуар и высокая исполнительская культура позволяют коллективу с успехом концертировать с различными симфоническими оркестрами: Московской, Санкт-Петербургской, Белгородской, Волгоградской, Иркутской (Россия); Киевской, Донецкой, Харьковской, (Украина); Вильнюсской (Литва) филармоний, оркестрами Герлицкого, Котбусского музыкальных театров (Германия); оркестрами Зелено-Гурской, Гданьской, Белостокской филармоний (Польша); австрийским оркестром Тирольского фестиваля (Австрия).

О популярности коллектива среди слушателей различных стран свидетельствует география гастрольных маршрутов на протяжении последних 25 лет, которая охватывает: музыкальные фестивали в Германии, Испании, Италии, Литве, Польше, Эстонии, Австрии, Голландии, Дании, Франции, Бельгии, Люксембурге, участие в культурной программе Олимпийских Игр в Барселоне в театре «Де Лицео».

В первые годы своего существования хоровой коллектив создавался как ансамбль белорусской песни, задачей которого, по мнению организатора и художественного руководителя Григория Романовича Ширмы, было сохранить самобытность белорусской народной песни, раскрыть ее красоту в современном хоровом звучании. Эти традиции бережно развивались и совершенствовались на протяжении всей жизни коллектива его руководителями – последователями и продолжателями дела великого Ширмы.

В репертуаре коллектива сегодня можно услышать аранжировки белорусских песен, которые создавались еще при жизни Григория Романовича Ширмы, и современные обработки молодых композиторов Беларуси.

По мнению Ольги Янум, нынешнего руководителя хоровой капеллы, белорусская народная песня должна звучать и сегодня, но, в несколько в другом современном обрамлении, ее аранжировка должна соответствовать новейшим музыкальным тенденциям, которые существуют сейчас в мире. При этом важно сохранить то, что создано композиторами за 80-летнюю историю хора.

Значительные творческие достижения хорового коллектива обязывают вспомнить всех талантливых хормейстеров, причастных к хору, и имена которых несколько затушевались прошедшим временем. С капеллой был тесно связан один из выдающихся белорусских хоровых дирижеров, народный артист СССР профессор Виктор Ровдо, который первые 9 лет своей профессиональной деятельности прослужил хормейстером и работал под руководством Григория Романовича Ширмы.

Не менее значимым для коллектива является имя Владимира Роговича: именно ему, своему талантливому ученику Г.Р.Ширма, уходя, передал руководство капеллой. Во время фольклорных экспедиций Григорий Романович Ширма возил с собой магнитофон, находил и записывал подлинные варианты звучание народных песен, которые ему напевали белорусские бабушки – хранительницы традиций народного пения. Эту страсть к собирательству перенял у него и Владимир Рогович.

К сожалению, с течением времени многое оказалось утраченным. Капелла, стараясь восполнить этот пробел, планирует в будущем проведение концерта памяти Владимира Роговича, на котором будут звучать малоизвестные аранжировки автора.

Не менее дорогим для капеллы является имя Людмилы Борисовны Ефимовой – яркого представителя Ленинградской (Санкт-Петербургской) школы хорового дирижирования. Именно при её руководстве капелла стала универсальным хоровым коллективом, уникальным по своему звучанию и неограниченности репертуара. Людмила Ефимова была неутомимым пропагандистом творчества белорусских композиторов, первым исполнителем многих их произведений.

Основную задачу нынешний руководитель капеллы Ольга Янум видит в переформатировании отношения слушателей к хоровому пению, интерес к которому по ее мнению, в нашей стране во многом потерян, в результате чего хоровое искусство ассоциируется с чем-то статичным, монотонным и малоинтересным. Чтобы сломать этот стереотип, все концерты капеллы проводятся в необычном формате – с использованием разнообразных

визуальных средств, видеоинсталляций, возможностей света, сценографии, хореографии. Каждая народная песня в исполнении коллектива представляет собой отдельную сценическую постановку, самостоятельное хоровое действо.

В настоящее время хоровой коллектив осуществляет активное сотрудничество с молодыми композиторами Беларуси. Современный репертуар хора обновила аранжировка белорусской народной песни Константина Яськова «Ой, лятала шэра перапёлка», которая является авторской интерпретацией музыки одной из любимых песен поэта Рыгора Бородулина, любившего исполнять песни своей малой родины.

Другим примером может служить плодотворное творческое содружество хоровой капеллы и современного белорусского композитора Андрея Саврицкого, руководителя академического хора Белтелерадиокомпании, хоровые аранжировки которого отличаются присутствием эстрадных интонаций, джазовых гармоний, что придает необычность и современность хоровому звучанию.

Хоровой коллектив сотрудничает также и с молодыми начинающими композиторами – недавними выпускниками Белорусской академии музыки, одним из которых является Анастасия Бендерская, созданные ее три обработки белорусских народных песен также пополнили концертный репертуар хора.

Белорусскую хоровую капеллу сегодня отличает стремление к постоянному творческому поиску и расширению репертуарных границ за счет исполнения современных хоровых произведений не только белорусских, но и зарубежных авторов. Для хора сочиняют произведения композиторы мирового значения – Арво Пярт, Эрикс Эшенвальдс, Петерис Васкс, Витавтас Мишкинис, Эрик Витакр и др.

📖 *Литература*

1. Анталогія беларуская народнай песні / Уклад. Г. Цітовіча; пад рэд. Р. Шырмы. – 2-е выд. – Мінск : Беларусь, 1975. – 616 с.

2. Песенны фальклор Палесся : лірычныя песні / запіс Уладзіміра Раговіча… ; уклад. Н. Г. Мазурына. – Мінск : Беларуская навука, 2020. – 378 с. : іл. – (Фальклор нашага краю).

3. Хвисюк, Н. Н. Белорусская хоровая литература : учеб. пособие / Н. Н. Хвисюк. – Минск : Беларусь, 1990. – 94 с. : нот. ил.

ДИСКУССИОННАЯ ПЛОЩАДКА «ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА: АДАПТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА»

ТЕМЫ И ОБРАЗЫ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ МУЗЫКИ РОСТИСЛАВА БОЙКО

TOPICS AND IMAGES OF VOCAL-CHORAL MUSIC BY ROSTISLAV BOYKO

А. Д. Булдакова
A. Buldakova
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – В. А. Черняк, кандидат искусствоведения, доцент

Аннотация. *В статье рассматривается вокально-хоровое творчество Ростислава Бойко, характеризуются особенности хорового письма композитора.*

Annotation. *The article examines the vocal and choral creativity of Rostislav Boyko, characterizes the features of the composer's choral writing.*

Ключевые слова: *хоровое творчество, аутентичность, музыка для детей, стилистика хоровых произведений.*

Keywords*: choral creativity, authenticity, music for children, style of choral works.*

Ростислав Бойко – композитор, музыка которого составляет творческий диапазон от миниатюр до вокально-хоровых партитур. Это симфонии, кантата «Птица-тройка», симфоническая поэма «Запорожская сечь», оратория «Василий Теркин», инструментальные произведения, циклы на стихи западноевропейских и русских поэтов для голоса. Но наиболее значимое «слово» Р.Бойко сказал в хоровом жанре, где воедино слились любовь к Родине, природе, русской классической и народной музыке. Истоки интереса к хоровому звучанию были заложены еще в годы обучения, так как он воспитанник хорового училища им. А. Свешникова, выпускник Московской консерватории. Именно в вокально-хоровых произведениях с наибольшей полнотой раскрылись черты его творческой индивидуальности – богатство образной сферы, напевность и яркость мелодий, связь с народными истоками в сочетании с современными интонациями, постоянный поиск новых средств музыкальной выразительности.

Р.Бойко создал множество песен и хоров для самых разнообразных составов. И первым своим зрелым произведением композитор считал кантату для хора с оркестром «Птица-тройка» на слова Н.В.Гоголя. В ней отражено не только гоголевское ощущение Родины, широко раскинувшей свои просторы, но и юношеский порыв. Наиболее масштабные произведения Р. Бойко написаны для хора в сопровождении оркестра симфонического или народных инструментов. В 60-е годы написана оратория «Василий Теркин» - музыкальное воплощение известной поэмы А. Твардовского. В одиннадцати номерах произведения автор постарался подчеркнуть подлинный патриотизм русского солдата, вынесшего на своих плечах все тяготы ратного труда и обеспечившего победу повседневностью своего героизма. Р.Бойко удалось глубоко проникнуть в поэтический строй произведения и найти «музыкальный» ключ. Для партитуры характерны широкая напевность, ритмическая и жанровая характерность, которая опирается на народно-песенные истоки.

Во второй половине XX века, композитор обращается к обработкам народных песен. Его интересуют особенности мелодического и ритмического строения музыки самых разнообразных народностей и наций. Так, авторский сборник «Песни народов СССР» включает в себя восемнадцать песен. В их числе – лезгинская, мордовская, кумыкская, белорусские и др. [2, с. 137]. Композитором обработаны для хора a cappella английская песня «Ах, нет, Джон», албанская «Ездил в Эльбасан», украинская «Ой, волы мой», русская «Славное море, священный Байкал», «Повянь, бурь-погодушка» (запись М. Мусоргского) и др. Эти обработки подкупают бесспорной фольклорной достоверностью. Создавая музыкальные произведения, Р. Бойко проникается национальным своеобразием подлинников. Его тяга к постижению основ народного творчества проявляется в характере мелодии, смене ритмических акцентов и рисунков, в построении хоровой «ткани» и т.д.

В 70-е годы появляется новое отношение к аутентичной музыке – произведения фольклорно-ориентированной направленности. Композитор пишет не просто свободные обработки народных мелодий, а ряд партитур «в стиле» той или иной национальной культуры – французские, английские, итальянские, испанские, индонезийские, африканские, латиноамериканские песни.

Особую страницу в хоровом искусстве составляют партитуры, написанные на стихи М. Лермонтова, А. Фета, Ф. Тютчева, А. Пушкина, С. Есенина. Хоры без сопровождения привлекают своей «нарядностью», мастерством подголосочного письма. Р. Бойко прекрасно знал хороведение, хоровое письмо и умел малыми средствами достичь больших результатов. Применение разнообразных приемов хоровой техники, владение пластикой мелодических линий, колористической изобразительностью, использованием

богатства звучания человеческого голоса – все это принесло заслуженную популярность его хоровым произведениям.

Особое внимание композитор уделял и музыке для детей: оперы «Станция Заваляйка», «Песенка в лесу»; более 200 песен, хоры, фортепианные пьесы. Он умел разговаривать детьми на простом, и в то же время, серьезном музыкальном языке. (М. В. Картавцева, [1]) Произведения Р. Бойко привлекают поэтичностью, теплотой. Музыка очень яркая, контрастная и «театральная». Гибкие мелодии, ясная гармония, удобный диапазон, доступность литературного текста способствуют привлечению хоровых произведений в репертуар школьных хоровых коллективов. Круг образов, созданных композитором, многообразен: так в цикле на стихи М. Пляцковского «Спортивная сюита» получили характеристику разные виды спорта: баскетбол, гимнастика, плавание, и т.д. Есть у Р. Бойко и другие циклы и сюиты для детского хора, где песни объединены общей темой. Такова сюита из 5 песен «Вместе с нами петь зовем» на стихи М. Садовского, «Осень», «Елочка», «По солнечному лучику», «Лесные лакомки» передают различные образы-эпизоды, связанные со сменой времен года. Интересен по замыслу цикл детских хоров a cappella на стихи М. Садовского «Мой зоопарк», который содержит 7 песен. (С. В. Кузьмина [3, с. 15] Он апеллирует к детскому воображению. Так, например, скворечник напоминает своим непрекращающимся гомоном и суетой то ли класс, то ли перенаселенную квартиру. Музыка цикла очень образна, и немалую роль в ней играют интонации, ритмы и жанры народов Африки, Азии, Америки.

Тематическая панорама хоровой музыки Р. Бойко представляет разнообразный и богатый спектр произведений, которые отражают наиболее типичные черты стиля композитора. Характерными признаками его сочинений является их программность и цикличность. Среди основных тематических направлений следует назвать тему детства, природы, любви к Родине, лирическую линию, национальную самобытность народов мира. Сочинения Ростислава Григорьевича Бойко – интереснейшее явление вокально-хорового искусства. Это проявилось в неиссякаемом богатстве музыкальных форм и идейно-образной содержательности данного художественного феномена, который реализовался на основе русской классической традиции, претворяя важную черту национального восприятия красоты как единства духовно-нравственного и эстетического начал.

📖 *Литература*

1. Картавцева, М. В. Музыкальное воспитание человека / М. В. Картавцева. – М. : Сов. муз., 1979. – № 8. – 196 с.

2. Карышева, Т. И. Они пишут для детей / Т. И. Карышева. – Вып. 2. – М. : Сов. композитор, 1975. – 352 с.

3. Кузьмина, С. В. Методика работы над детскими хоровыми произведениям современных композиторов : Учебное пособие для студентов Института искусств / С. В. Кузьмина. – Саратов, 2015. – 48 с.

ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ СОЛО И ХОРА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА НАИРЫ АСАТРЯН)

FEATURES OF VOCAL INTERPRETATION OF WORKS FOR SOLO AND CHORUS (ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF NAIRA ASATRYAN)

А. Ю. Градюшко,
Е. П. Дихтиевская, кандидат педагогических наук, доцент
A. Hradziushko, E. Dikhtievskaia
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматривается понятие «вокальная интерпретация» для соло и хора, знакомство с творчеством и деятельностью Наиры Асатрян.*

Annotation*. The article discusses the concept of "vocal interpretation" for solo and chorus, familiarity with the work and activities of Naira Asatryan.*

Ключевые слова*: вокальная интерпретация, вокальный инструмент, соло, хор.*

Keywords*: vocal interpretation, vocal instrument, solo, choir.*

Что несёт в себе вокальная интерпретация? Почему мы воспринимаем одно и то же произведение в исполнении разных вокальных мастеров по-разному? Есть много факторов, которые влияют на вариативности интерпретации - среди них, конечно же, глубина проникновения вокалиста в музыкальный образ. Певец обладает вокальным инструментом, а вот как он «сыграет» на нём уже зависит от многих факторов. На становление певческого инструмента уходят долгие годы. Вокальный инструмент очень хрупок, подвержен разнообразным влияниям со стороны не только внешних, но и внутренних факторов в отличие от инструментов из дерева, кожи или металла. Под вокально-исполнительской техникой следует понимать следующее: умение распоряжаться своими голосовыми данными, то есть, иметь развитое и послушное дыхание, выровненный регистр, гибкую музыкальную фразировку, умение прикрывать звук, хорошую дикцию. Вокальном исполнителю необходимо иметь развитое гармоническое чувство, неразрывно связанное с чувством ансамбля, владеть точностью исполнения ритма, уметь проникнуть в музыкальный образ исполняемого произведения в целом.

Вокальное соло является элементом индивидуального проявления чувств и характера героя. Трудно сказать, где легче добиться правильного образа и

характера произведения: в соло или в хоре, ведь ко всем задачам работы над произведением в хоре добавляется еще и выстраивание ансамбля и согласованности в голосе всех участников хора. Здесь очень важна работа дирижера, от его знаний, умений и навыков зависит профессионализм всего хорового коллектива. П. Г. Чесноков говорил: “Помни, что ты руководитель в своём деле: сознание ответственности поможет тебе в преодолении многих трудностей.” [1, с.140]

Задача солиста в хоре – вынесение к слушателю того образа, который был задуман автором произведения. Дирижёр должен ответственно и чутко подойти к выбору солиста, ведь от этого зависит результат. Даже если человек безукоризненно чисто интонирует, имеет широкий диапазон, это не означает, что он сможет один донести полноценный образ. Интерпретация произведения для хора, солиста и оркестра - это художественный диалог всех исполнителей, начинающийся уже на самых ранних этапах работы. В отношении техники исполнения, в работах многих педагогов и теоретиков говорится о необходимости использования метода мысленного пения. Так, И. П. Прянишников рекомендовал перед занятием представить мысленно интонацию и характер звука, особенно в момент его атаки. «Овладение интонацией, интервалами и прочее зависит от того, насколько ученик может себе представить то, что ему нужно петь» [2, с. 124], – писал М. Гарсиа. Мысленное пение можно считать эффективным методом формирования вокально-слуховых представлений, лежащих в основе вокального произведения.

Как же должен петь солист, если он поёт с хором? Прежде всего, солист поёт, используя свои индивидуальные тембральные краски. Солист является наглядным образом героя для слушателя, поэтому звук его голоса не должен и не может сливаться с хором или уходить в «тень», также и не должен заглушать хор или оркестр.

Рассмотрим особенности вокально-исполнительского творчества в исполнении произведений с хором на примере Наиры Асатрян.

Наира Асатрян (16 ноября 1979 года, Геленджик, Россия) – российская оперная певица, сопрано. Окончила вокальное отделение Института Современного Искусства в Москве. В 2003-2005 годахпроходила стажировку в Центре оперного пения Г. П. Вишневской. С 2006 года обучается васпирантуре Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (класс профессора Н. И. Масленниковой). В 2005 году была солисткой Екатеринбургского государственного академического театра оперыи балета, с 2006 года – солистка Хора Синодальной библиотеки (Москва). С 2011 годаприглашённая солистка театра «Русская Опера».Лауреат Международного конкурса молодых оперных певцов «Les Azuriales›› в Ницце

(2007,Франция).Участвовала в записи дисков «Колыбельная» (2003), «Памяти П. Г. Чеснокова›› (2006).

В ее репертуаре – ведущие партии колоратурного сопрано в операх Моцарта (Царица Ночи), Доницетти (Лючия ди Ламмермур), Верди (Джильда), Римского-Корсакова (Снегурочка, Марфа). В 2008 году исполнила партию Марфы в концертном исполнении оперы «Царская невеста» в Большом Зале Консерватории.

Неоднократно участвовала в проектах Владимира Федосеева. Приняла участие в записи диска Иллариона Алфеева «Страсти по Матфею», который стал музыкальной основой фильма Лунгина «Дирижёр» (2012 год). В 2012 году на хоровом фестивале в Москве спела с хором РГГУ российскую премьеру произведения грузинского патриарха Илии II «Аве Мария».

В настоящее время ведёт активную концертную жизнь, участвуя в концертах Московской государственной консерватории и благотворительных концертах, гастролируя по городам России и принимая участие в телепередачах на радио и телевидении.

Уже несколько лет Наира поёт в храме святителя Николая в Толмачах. Как она пришла к пению в храме? Наира дала интервью на эту тему.

« - *Как же получилось так, что вы, известная оперная певица, поете просто на клиросе?*

— В какой-то момент жизни, когда я училась в Центре оперного пения Галины Вишневской, я поняла, что мое горячее желание петь Господь исполнил в полной мере, и пришло время возвращать талант обратно, послужить голосом Богу. И меня потянуло в храм. (...) я решила проникнуть в самый центр, чтобы изнутри понять все тексты.

— Можете рассказать поподробнее, как вы пришли в храм?

— Я пришла в церковь, как большинство современных людей — на грани внутреннего кризиса и возможной серьезной жизненной ошибки. Меня просто в какой-то момент потянуло в храм, (...)

(...) когда мне было 24 года, этот момент наконец-то настал — и вот я уже семь или восемь лет в храме.

— А что вы испытываете, когда спускаетесь с высоких сцен и поднимаетесь на простой клирос, где вы просто одна из певчих?

— Спускаясь с высот сцены, приходя на клирос, мы взбираемся на еще более желанную высоту небесную (...)[3]»

Исполнением соло Наиры Асатрян с хором можно ставить в пример. Ее исполнение нежное, воздушное и изысканное, оно невольно заставляет слушателя остановиться и внимательно дослушать произведение до конца. Наира не “бросается” на звук, а берёт его очень нежно и аккуратно. Пение в

храме повлияло на ее исполнение и репертуар. Спокойные и литургические произведения позволили Наире петь мягко и воздушно, полетным звуком.

Для талантливой певицы нет преград. Наира является эталоном в своём деле. Возможно, она в будущем будет преподавать, делиться своими методами исполнения с учениками. Пение Наиры – прекрасный наглядный пример того, что такое бельканто.

📖 *Литература*

1. Чесноков, П. Г. Хор и управление им / П. Г. Чесноков. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 237.
2. Стулова, Г. П. Теория и практика работы с детским хором / Г. П. Стулова. – М. : Гуманитарный издательский центр, 2002. – 159 с.
3. Интервью с Наирой Асатрян [Электронный ресурс] // Российский государственный музыкальный радиоцентр. – Режим доступа : http://www.muzcentrum.ru/news/17289-naira-asatryan-s-8-let-ya-znala-chto-budu-opernoj-pevitsej. – Дата доступа : 29.07.2015.

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА БАЯНЕ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

PROBLEMS OF MUSICAL PERFORMANCE ON THE BUTTON ACCORDION IN MODERN MUSICAL PEDAGOGY

Н. М. Даржинкевич, А. М. Шугаев, доцент
N. Darzhinkevich, A. Shugaev
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *Квалифицированное ансамблевое исполнительство на баяне играет значимую роль в современной отечественной музыкальной культуре. Значимость настоящей работы вызвана возросшим вниманием общества к национальному музыкальному искусству, напористым желанием педагогов, музыкантов и деятелей культуры сберечь национальные духовные ценности. Эти задачи представляются заметно значимыми в современных условиях популяризации низкопробной массовой культуры, внезапного уменьшения этических и эстетических критериев. В пропаганде народного музыкального искусства ансамблевое исполнительство на народных инструментах должно занять одно из ведущих мест.*

Annotation. *Qualified ensemble performance on the accordion plays a significant role in modern Russian musical culture. The significance of this work is caused by the increased attention of society to the national musical art, the assertive desire of teachers, musicians and cultural figures to preserve the national spiritual values. These tasks seem to be noticeably significant in the modern conditions of popularization of low-grade mass culture, the sudden reduction of ethical and aesthetic criteria. In the promotion of folk music, ensemble performance on folk instruments should take one of the leading places.*

Ключевые слова*: ансамбль, умение, навык, солист-баянист, темп.*

Keywords: *ensemble, skill, skill, soloist-accordion player, tempo.*

Разработка умения ансамблевого исполнительства – это важный компонент процесса подготовки начинающих музыкантов. Формирование нужных для этого требований, преднамеренное и систематическое становление навыков в классе ансамбля гарантирует максимальный итог и оперативность этого процесса. При этом необходимо применение полного комплекса систематических и психолого-педагогических приёмов [1].

Для формирования условий совместного исполнительства важно, чтобы все участники ансамбля владели своими инструментами в такой же степени, как и солисты. Ансамбль тогда профессионально силён, когда каждый из

исполнителей способен впечатляюще и формально безукоризненно сыграть ведущий голос, стать лидером и повести за собой других. По этой причине здесь не может быть деления на ведущих и не ведущих, на солистов и аккомпаниаторов. В ансамбле все равны, все должны уметь быстро переключаться с одной функции на другую. Партитура хорошо звучит только в том случае, если на должном уровне исполнены все голоса, все партии. И чем меньше ансамбль по количеству участников, тем больше удельный вес каждого исполнителя [5].

В педагогической науке понятие «навык» неразделимо связано с термином «умение». Умение определяется как «готовность к осознанным и чётким воздействиям», а навык – как «автоматизированное устройство этого воздействия». Основы умения нередко переходят в навык [2].

Исполнительские же умения музыканта-ансамблиста положены уже в самом наименовании жанра и заключаются в навыке играть совместно. В соблюдении с важностями слова «вместе» – это параллельно, сразу, неразлучно, коллективно, формально. Квалифицированное ансамблевое исполнение предполагает прежде всего одновременное звучание всех фракций, уравновешенность в силе звучания и штриховой слаженности всех партий. Осуществить эти технические запросы может лишь музыкант, владеющий хорошо развитым умением слышать общее звучание ансамбля [4].

Однако необходимо подчеркнуть, что навыки ансамблевой игры не приходят так быстро, как кажется на первый взгляд. Для того, чтобы играть совместно, нужно ощущать друг друга, а для того, чтобы ощущать, надо понимать любого своего партнёра, каждый раз заново открывая его для себя. Ансамбль как художественная единица рождается только тогда, когда каждый из его участников приобретает свободу в высказывании своих чувств, сбрасывая мысль о том, сыграет ли он вместе с другими или не сыграет. Такое чувство ансамбля – это итог многих лет напряжённого труда, итог совместных поисков [3].

Солист–баянист имеет намного больше шансов для фантазирования, чем участник ансамбля. Причина в том, что он не зависит от партнёров, поэтому его мгновенное состояние может быть высказано с куда большей степенью свободы, чем было «запрограммировано» ранее. Ансамблист находится в ином положении. Первое, с чего начинается работа ансамбля – это создание его состава. Выполнение в ансамбле подразумевает художественную слаженность и идентичность художественных стремлений его участников. По этой причине любой ансамбль лучше дополнять из исполнителей, рядом стоящих друг к другу по темпераменту, предпочтениям, заинтересованностью, по уровню обладания баяном или аккордеоном. При выборе участников ансамбля

руководитель внимательно обдумывает разделение по партиям, чтобы они соответствовали исполнительским способностям ансамблистов.

Одной из наиболее высокоперспективных ансамблевых форм в учебной практике считаются дуэты баянистов-аккордеонистов. Дуэту исполнителей, играющих на готово-выборных многотембровых баянах и аккордеонах, становятся в гораздо большей степени подвластны, нежели в сольной практике, произведения мировой музыкальной литературы – как камерно-инструментальной, так и оркестровой.

Первостепенным условием ансамблевого исполнительства считается одновременность его звучания. Одновременность считается итогом главнейших особенностей ансамбля. В ходе работы над произведением исполнители обязаны найти тот темп, который особенно чётко отражает природу художественного образа, также стимулирует обнаружение персональных черт, присущих точно данному творческому содружеству.

В отличие от дуэта трио баянов представляет собой более идеальный в текстурной, подвижной и тембровой связи ансамбль. Отсюда уровень влияния на слушателей более глубокий. По вполне понятным причинам такой состав ансамбля наиболее часто встречается в концертной практике [6].

В ансамблевом исполнительстве важную роль имеет выделение партий между участниками ансамбля. Для партий первого и второго баянов необходимо, чтобы исполнители были с хорошей подготовкой. Исполнитель партии третьего баяна чаще всего осуществляет аккомпанирующую роль, которая необходима для согласованности, всесторонности звучания, ритмичности ансамбля. По этой причине он должен владеть обострённым ощущением ритма и хорошей памятью.

От того, в какой степени понято произведение, во многом зависит прогресс последующей работы. Испытанную и выработанную партию уместно сыграть совместно с другой, обозначив совокупные контурные звучания. При этом необходимо объединять те партии, которые суммируют друг друга или осуществляют аналогичную функцию. Разработанные партии объединяются в последствие с третьей, указав, чем эта партия восполняет первые две.

Таким образом, можно сделать вывод, что работу необходимо построить с таким учётом, чтобы в процессе её выполнения глубже раскрывались специфические особенности любой партии и партитуры в совокупности. Сама же партитура должна быть прочитана так, чтобы каждый исполнитель понимал и принимал функцию своей партии по отношению к другим.

Создание ансамблевого мастерства – это процесс непростой и многоплановый. Исследование и оценка музыкально-педагогической и методической литературы по вопросам ансамблевого искусства, обобщение личного педагогического опыта позволили актуализировать главные проблемы

установки становления умения ансамблевого исполнительства, фазы работы над музыкальным произведением в классе ансамбля, конкретные черты ансамблевого музицирования в дуэте и трио баянов, а также особенности подготовки коллективов к концертным выступлениям.

🕮 *Литература*

1. Бендерский, Л. А. Народные инструменты на фронтах Великой Отечественной войны / Л. Г. Бендерский. – Екатеринбург : Уральский рабочий, 1995. – 235 с.

2. Бендерский, Л. А. Страницы истории исполнительства на народных инструментах : цикл очерков к курсу истории и теории народно-инструментального искусства / Л. Г. Бендерский ; вступ. ст. М. И. Паверман ; Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. – Свердловск : Средне-Уральское книжное издательство, 1983. – 112 с.

3. Благодатов, Г. И. Русская гармоника / Г. И. Благодатов. – Л. : Музгиз, 1960. – 184 с.

4. Васильев, Ю. А. Рассказы о русских народных инструментах / Ю. А. Васильев, А. С. Широков. – М. : Советский композитор, 1986. – 88 с.

5. Имханицкий, М. И. История исполнительства на русских народных инструментах : учеб. пособие для музык. вузов и училищ / М. И. Имханицкий. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.

6. Имханицкий, М. И. Дуэт баянистов : вопр. теории и практики : [репертуар.-метод. пособие] / М. И. Имханицкий, А. В. Мищенко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. – Вып. 2. – 2002. – 87 с.

ИГРОВАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК СРЕДСТВО ВОСПИТАНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ

PLAY ACTIVITY AT MUSIC CLASSES AS AN ELEMENTARY STUDENTS DEVELOPMENT RESOURSE

Н. А. Евгенова, О. В. Андриенко
N. Yevgenova, O. Andryienko
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматриваются педагогические возможности дидактической игры в процессе воспитания младших школьников на уроках музыки, предлагаются элементы игры-викторины «Музыкальная культура белорусского народа».*

Annotation. *The article is concerned with pedagogical potential of didactic games for music education of primary school students, considering elements of the trivia-game «Musical culture of the Belarusian people».*

Ключевые слова: *музыкальное воспитание; начальная школа, дидактическая игра.*

Keywords*: music education, primary school, didactic game.*

В современном мире человек сталкивается с большим количеством информации, получаемом из различных источников – Интернета, социальных сетей, телевидения, радио, печатных СМИ, в процессе повседневного общения. И если взрослому человеку проще справиться с постоянно растущим объемом данных, то школьникам порой приходится нелегко. Поэтому актуальными требованиями к образовательному процессу выступают снижение психических и физических перегрузок учащихся и развитие у них самостоятельной оценки и отбора принимаемой информации. Одним из средств решения этих задач является учебно-игровая деятельность, которая приобретает все большую популярность.

В системе образования постоянно появляются новые игровые сценарии и технологии, а также ориентированные на игровую деятельность образовательные программы в различных областях знаний. Не осталась в стороне и музыкальная педагогика. Непрерывная перестройка жизни общества обуславливает возрастание роли музыкального образования школьников как важного фактора воспитания личной культуры. По своей способности вызывать в человеке творческую активность искусство занимает ведущее место среди других учебных предметов.

В практике проведения уроков музыки в начальной школе получили распространение самые различные игры – творческие олимпиады, конкурсы, викторины и т. п. Игровая деятельность используется на уроке как введение в тему, изучение новой темы, понятия или раздела, закрепление пройденного. При этом среди разнообразия игрового музыкального материала существует крайне мало дидактических игр белорусской тематики.

В настоящей статье представлены элементы составленной нами игры-викторины «Музыкальная культура белорусского народа» для младших школьников. Ее можно использовать в рамках учебной дисциплины «Музыка» на этапе закрепления темы «Музыкальная культура Беларуси» (4 год обучения).

Цель игры: духовное воспитание учащихся посредством изучения белорусской музыкальной культуры.

Задачи:

- стимулирование интереса младших школьников к изучению белорусской музыкальной культуры;
- закрепление знаний о музыкальной культуре Беларуси;
- повышение уровня патриотического воспитания;
- формирование умения работать в команде.

Технические требования: мультимедийное оборудование (компьютер; телевизор или видеопроектор), аудио- и видеозаписи.

Условия проведения игры: класс делится на 2 команды. Участники поочередно выбирают категорию задания и номер вопроса, представленные в таблице на мультимедийном экране (см. Приложение № 1). Наибольший номер вопроса соответствует наивысшей степени его сложности. В зависимости от избранной категории, ведущий игры (учитель) излагает задание. На обсуждение участникам дается 30 секунд. При наличии правильного ответа команде начисляются очки, количество которых совпадает с номером вопроса. В противном случае возможность ответить получают соперники. Они же выбирают следующую категорию заданий. Побеждает команда, набравшая наибольшее количество очков. Правила для категорий «Композиторы», «Филворд» и «Музыкальные инструменты» следует смотреть в описании самой категории.

Для каждого из 5 уровней сложности всех категорий учителю следует подготовить четное количество вопросов (минимум – по одному вопросу для обеих команд). Категории и степень сложности вопросов могут варьироваться в зависимости от изученных школьниками тем по музыкальной культуре белорусского народа.

Примерные задания категорий:

1. Категория «Песни»

На мультимедиа экране появляются вопросы. Команды отвечают по очереди согласно правилам игры.

• В какой песне молодого человека спрашивают, почему он не женится? («Юрачка»).

• В какой песне Янка поит из речки коня? («Рэчанька»).

• В какой песне поется про традиционную белорусскую еду? («Бульба»).

• В какой песне возле мельницы цветет калина? («Там каля млына»).

• В какой песне девушка сеет лен? («Ох, і сеяла Ульяніца лянок»).

• В какой песне люди рассуждают, почему бы им не спеть? («Чаму ж мне не пець»).

• В какой песне Ясь косит клевер? («Касіў Ясь канюшыну»).

• В какой песне Янка сеет арбузы? («Янка»).

2. Категория «Загадки»

Учитель читает загадки, дети отгадывают.

3. Категория «Ребусы-смайлики»

На экране появляется группа смайликов, которыми зашифрована белорусская песня. Участникам игры необходимо догадаться, слова какой песни спрятаны.

4. Категория «Три ответа»

Предлагается вопрос и три варианта ответа на него. Надо выбрать из трех вариантов один верный.

• Какой музыкальный инструмент относится к группе струнных ударных инструментов: А) скрипка, Б) цимбалы, В) колесная лира.

• Какой из названных инструментов является духовым: А) трещотка, Б) гармонь, В) жалейка.

• Сколько струн имеет дудка: А)1, Б) 0, В) 2.

• Название какого музыкального инструмента совпадает с названием геометрической фигуры: А) овал, Б) треугольник, В) трапеция.

• Какой инструмент имеет кожаный мешок: А) бубен, Б) окарина, В) дуда.

• Какой инструмент состоит из пластин, нанизанных на веревку: А) гармонь, Б) трещотка, В) бубен.

• При изготовлении какого инструмента используется коровий рог: А) дудка, Б) жалейка, В) окарина.

5. Категория «Танцы»

Учитель включает аудио- или видеозаписи белорусских танцев «Юрачка», «Таўкачыкі», «Крыжачок», «Янка-полька», «Мікіта», «Кадрыля», «Бульба-полька», «Мяцеліца», «Журавель», «Лявоніха» и др. Команды отгадывают.

6. Категория «Народные обряды и праздники»

В этом задании участникам представлены аудиозаписи белорусских песен, которые необходимо узнать и назвать, к какому календарному циклу или празднику они относятся.

- «На вуліцы масленіца», «Чаму ж, цябе, масленіца, ды не сем нядзель», «На вуліцы дзеўкі гулялі» (Масленичные);
- «Жавароначкі», «Ой, вясна-красна, што ты нам прынясла», «Вол бушуе» («Гуканне вясны»);
- «Ой, рана на Йвана», «А сення у нас Купала» (Купальские);
- «На базары я была», «А ў цемным лесе», «Асенняя ночанька» (Осенние).
- «Го-го-го, каза», «Учора з вячора засвяціла зора», «Каляда» (Колядные).

7. Категория «Композиторы»

Нужно соединить имена и фамилии белорусских композиторов, чтобы получилось соответствие (при правильных ответах на экране появляются фотографии композиторов). Задание оценивается от 1 до 8 баллов: за 1 соответствие участники получают 1 балл, за 2 соответствия – 2 балла и т.п. Команды отвечают поочередно. Таблицу можно разделить на две части (по четыре соответствия), предоставив командам разные задания. В этом случае ответы оцениваются от 1 до 4 баллов.

8. Категория «Филворд»

Каждой команде предоставляется таблица (см. Приложение № 2), в которой необходимо найти зашифрованные по горизонтали и по вертикали белорусские инструменты (окарина, цимбалы, лира, жалейка, гармонь, трещотка, скрипка, дуда). Это задание оценивается от 1 до 8 баллов: за 1 угаданное слово участники получают 1 балл, за 2 слова – 2 балла и т.п. Таблица для каждой команды может быть разной.

9. Категория «Музыкальные инструменты»

На мультимедийном экране представлена таблица (см. Приложение № 3), в которой даны названия и фотографии музыкальных инструментов, бытующих на территории Беларуси. Учитель включает аудиозаписи музыкальных инструментов. Участникам необходимо отгадать инструмент по звучанию и расположить его фотографию рядом с соответствующим названием. Чем больше правильных ответов дает команда, тем больше очков зарабатывает (1 ответ – 1 очко).

Белорусская музыкальная культура, основанная на многовековых обычаях, обрядах, песнях, культивирует главные ценности жизни, способствует усвоению морально-нравственных норм, учит общению, развивает художественный вкус, зарождает интерес к традициям предков. Дидактическая игра, закрепляющая у младших школьников знания о традиционной

музыкальной культуре белорусского народа, помогает ребенку усвоить общественный опыт и превратить его в достояние личности и поэтому является действенным средством воспитания младших школьников на уроках музыки.

🕮 *Литература*

1. Анталогія беларускай народнай песні / Уклад., прадмова і камент. Г. Цытовіча. – Другое дапоўненае выданне. – Мінск : «Беларусь», 1975. – 620 с.

2. Гакаева, А. Х. Роль игры и игровых технологий в повышении познавательной активности учащихся младшей школы [Электронный ресурс] / А. Х. Гакаева // Актуальные вопросы современной педагогики : материалы VII Междунар. науч. конф., г. Самара, август 2015 г. – Самара : ООО «Издательство АСГАРД», 2015. – С. 3–6. Режим доступа : https://moluch.ru/conf/ped/archive/202/8631/. – Дата доступа : 24.03.2021.

3. Ильичева, А. В. Игровая деятельность как средство развития музыкального восприятия школьников [Электронный ресурс] / А. В. Ильичева // Режим доступа : https://www.dissercat.com/content/igrovaya-deyatelnost-kak-sredstvo-razvitiya-muzykalnogo-vospriyatiya-shkolnikov. – Дата доступа : 27.03.2021.

ТВОРЧЕСТВО ХОРОВОГО ДИРИЖЁРА БОРИСА ТАРАКАНОВА

CHORAL CONDUCTOR BORIS TARAKANOV

М. Б. Евдолюк
M. Yeudaliuk
БГПУ (Минск)
Науч. рук. – Е. П. Дихтиевская, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В данной статье изложен творческий путь дирижёра, музыканта, художественного руководителя, генератора идей, хормейстера и просто человека, который любит хор и музыку – Бориса Игоревича Тараканова.*

Annotation. *This article describes the creative path of a conductor, musician, artistic director, generator of ideas, choirmaster and just a person who loves choir and music – Boris Igorevich Tarakanov.*

Ключевые слова*: дирижёр; хор; хормейстер; коллектив; идея.*

Keywords*: conductor; chorus; choirmaster; collective; idea.*

Борис Тараканов – уникальный и талантливый человек. По своему первому образованию он инженер-экономист, но это не помешало ему стать руководителем хора. Он окончил Государственный университет управления по специальности «организация управления предприятием», а позже и Московский государственный университет культуры и искусств по специальностям «дирижирование» (творческая мастерская профессора Елены Максовны Круговой) и «прикладная музыкология».

Также он является президентом Объединенного хорового движения, художественный руководитель и главный дирижер Академического большого хора Российского государственного гуманитарного университета, действительный член Союза журналистов России и деятель российского музыкального интернета.

Родился Борис Тараканов 6 февраля 1968 года во Владивостоке. До 2012 года он был ведущим экспертом Центрального банка Российской Федерации. Там он стал одним из соавтором идеи создания Академического хора Банка России, которому сейчас более 10 лет и руководит им Анна Хабарова.

Начиная с 2004 года, Борис Тараканов является художественным руководителем и главным дирижёром хора Российского химико-технологического университета им. Д. И. Менделеева. А с июня 2010 года по октябрь 2018 года коллектив фигурировал под брендом Академический большой хор Российского государственного гуманитарного университета, но

бренд хора РГГУ был ликвидирован решением ректора, в связи с отсутствием необходимости наличия в университете хора профессионального уровня с присутствием сторонних участников. Он является лауреатом Гранта Президента России в сфере культуры и искусства. (2017 г.) и лауреатом Международной литературной премии Владислава Крапивина (2007 г.). Ежемесячно дает мастер-классы по хоровому дирижированию и менеджменту хорового искусства в России, Италии, Турции и других странах.

Сейчас Борис Тараканов возглавляет два известных хора. Один из них это Академический большой хор РХТУ им. Д. И. Менделеева – один из старейших и наиболее востребованных любительских хоров в России. Хор под управлением Бориса Тараканова стал непременным участником статусных концертов мировых оперных звёзд и лучших симфонических оркестров во многих странах мира. Сегодня в хоре более 100 участников, и у большинства нет музыкального образования.

В хор может прийти любой желающий, главное, чтобы была мотивация и интонирование, возможность повторить мелодию голосом, считает Борис Тараканов. И эти два показателя – интонация и мотивация – дают поразительный эффект. И люди, не имеющие музыкального образования, попадая в хор, получают это образование непосредственно в хоре.

Коллектив живёт интересной и насыщенной жизнью – принимают участие в популярных музыкальных проектах: от Патриарших богослужений в Успенском соборе Московского кремля до фондовых записей на Телеканале «Культура» и рок-симфонических инсталляциях. Коллектив, который является любительским, поднимает весьма серьёзные проекты. Они поют оперы в концертном исполнении, концерты в Мариинском театре в сопровождении оркестра Мариинского театра, симфонические концерты в Большом зале консерватории. А самые крупные проекты, реализованные Борисом – это «Опера в метро», кантата «Александр Невский», концерт с Хосе Каррерасом, запись с Марией Гулегиной, совместные проекты с Госхором Татарстана, аутентичный концерт со звёздами театра «РОНЭН», цыганским ансамблем «Свэнко». Хор РХТУ им. Д.И. Менделеева существует уже двадцать лет.

«Петь – это нормальное состояние человека. Но не все любят петь соло, а в хоре гармония во всём. Ты учишься работать в команде, в ансамбле, слушать других, и тем самым учишься работать в обществе», - говорит Борис Тараканов.

Помимо должности главного хормейстера и музыкального руководителя Борис Тараканов неиссякаемый генератор идей. И вот одной из задумок стал его второй хор. Это единственный, уникальный и неповторимый коллектив в мире, где поют одни сотрудники метрополитена. Хор был создан в 2017 году по решению руководства Московского метрополитена. В хоре поют все: машинисты, их помощники, сотрудники службы безопасности и эскалаторной

службы, реставраторы, кассиры, бухгалтеры и многие другие. И всех их объединяет одно – это желание петь. Ведь и любительский коллектив состоит от слова «любовь». Репертуар хора очень разнообразный – это оперы-оратории, оркестровые произведения, жанровые песни, духовная музыка. Борис Тараканов выступает не только как художественный руководитель, но и как органайзер всех идей, мотиватор для хора, несёт музыку и гармонию.

Его энергии, прогрессивности взглядов позавидовал бы любой хормейстер. В наибольшей степени творчество Бориса Тараканова проявляется в его мастерстве работы с хором: умение подбора репертуара, реализации крупных проектов и одновременно с разучиванием репертуара артисты хора обучаются нотной грамоте и правильности интонирования.

По мнению Бориса Тараканова, дирижёр хора должен обладать такими качествами как воля, энергия и конечно же любовь, а остальное это уже вторично. Руководителем хора просто так не становятся – в эту профессию приходят сердцем.

В 2019 году Борис Тараканов совместно с коллегой-хормейстером Антоном Фёдоровым выпустили книги под названием «Хор вам в помощь! или Занимательное хороведение». Это книга – руководство как стать хоровым дирижёром, как создать свой коллектив и множество других подсказок. Авторы непринуждённо, доступно и с юмором раскрывают все секреты своего успеха. В книге есть замечательная цитата: «Человек, певший в хоре, уже никогда не будет полностью несчастным» [1, с. 25].

Организация хора в общеобразовательной школе может, в принципе, опираться на опыт создания работы с любительским хором. Книга «Хор вам в помощь! или Занимательное хороведение» Бориса Тараканова и Антона Фёдорова может послужить своего рода методическим пособием в решении задач школьного хора. Так, к примеру, в главе «Конструктор хора» можно найти рекомендации по формированию состава хора, подбора поющих по критерию тембра их голоса, чистоты интонирования. Особо важными является его советы по созиданию особые атмосферы будней и праздничных концертных выступлений хора. Борис Тараканов – мастер, имеющий опыт создания хора как «Территории диалога», преодоления трудностей начала пути. Присвоение хору имени, отражающие его характер, планирование и прогнозирование жизни хора – для Бориса Тараканова нет второстепенных вопросов. Станки, концертные костюмы, помещение для репетиций – всё направлено, в конечном итоге, на осуществление хором просветительской художественной деятельности.

Также он создатель крупнейшего бесплатного нотного интернет-архива «Нотный архив Бориса Тараканова». Не сомневаюсь, что не раз каждого музыканта выручал его архив нот. А создал он его совсем случайно. Ему нужно

было отксерокопировать ноты для хора, а в ксероксе закончился порошок. И он ноты отсканировал, и понял, что можно отсканировать всю библиотеку и хранить все «сканы» в Интернете. На сегодняшний день в его архиве хранится больше 70 гигабайт информации, она пользуется спросом не только в России – её скачивают в Австралии, Израиле, Японии, США.

Петь в хоре – это действительно счастье, счастье творческое, гармоническое и физиологическое. И чтобы быть поистине хорошим хормейстером, необходимо быть фанатом своего хора и тех людей, с которыми работаешь.

📖 *Литература*

1. Тараканов, Б. И. Хор вам в помощь! или Занимательное хороведение / Б. И. Тараканов, А. В. Федоров. – М. : Российск. гос. ун-т, 2019. – 325 с.

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ CLASSICAL CROSSOVER В СФЕРЕ СОВРЕМЕННОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

DEVELOPMENT OF THE CLASSICAL CROSSOVER MUSICAL STYLE IN THE FIELD OF CONTEMPORARY VOCAL ART

М. Б. Евдолюк, Е. А. Шевчик
M. Yeudaliuk, E. Sheuchyk
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматривается развитие музыкального стиля classical crossover во взаимодействии таких его исторически обусловленных сфер, как академическое и массовое направления, а также его основная функция – популяризация академической музыки.*

Annotation. *The article examines the development of the classical crossover musical style in the interaction of such historically determined spheres as academic and mass trends, as well as its main function - the popularization of academic music.*

Ключевые слова: *классический кроссовер; музыкальный стиль; искусство.*

Keywords*: classical crossover; music style; art.*

Предметом настоящего исследования является музыкальное направление classical crossover (классический кроссовер). В современной массовой культуре всё чаще стала использоваться классическая музыка, но не в первоначальном её виде, а в несколько видоизмененном, при помощи синтеза с поп, рок и электронной музыкой. Таким образом, Classical crossover представляет собой синтетический вид музыкального искусства. Зарождение этого стиля обусловлено новыми возможностями популяризации академической музыки. Постепенно, на протяжении XX века эти возможности открывались благодаря появлению новых средств массовых коммуникаций.

При рассмотрении данного феномена мы обратились к теории о «трёх пластах» музыкальной культуры. Первым пластом является фольклор как наиболее древняя музыкальная традиция, для которой характерна устная форма творчества. Второй пласт – академическая музыка. Третий пласт – это новые массовые жанры и направления XX века – джаз, рок, электронная музыка [1]. Как мы видим, появлению classical crossover предшествовал длительный процесс взаимодействия академического и массового искусства.

Тенденция к усложнению музыкального языка, получившая развитие в творчестве композиторов «второго пласта» и достигшая высшей точки своего развития в период модернизма, способствовала разделению музыкальной

культуры на «академическую» и «популярную». В то же самое время усиливается влияние жанров «третьего пласта» в силу их развлекательного характера. В свою очередь, новая «смешанная» аудитория формирует запрос именно на такие синтетические явления. Не случайно интерес к кроссоверам активизировался во второй половине XX века, на волне коммерциализации массовых жанров» [2].

Множество разновидностей crossover'а обусловлено возможностью синтезировать большое количество комбинаций стилей и направлений. В данной статье мы уделим внимание синтезу с вокалом: от микстовых джазовых или рок-композиций до эстрадных аранжировок с академическим вокалом и выступлений поп-исполнителей с симфоническим оркестром и оперными вокалистами.

Основы классической гармонии нашли своё воплощение в творчестве The Beatles, Pink Floyd, позднее Queen. Продуктом совмещения второго «пласта» и рок музыки стал жанр рок-оперы. Самые знаменитые из них это рок-опера Эндрю Ллойда Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда», Александра Градского «Мастер и Маргарита», Д. Аттья и А. Коэна «Моцарт», Алексея Рыбникова «Юнона и Авось».

На рубеже XX-XXI веков всё более распространённой практикой становятся совместные выступления рок-музыкантов и оперных звёзд. Одним из самых популярных выступлений стал дуэт испанской оперной певицы Монтсеррат Кабалье и вокалиста рок-группы «Queen» Фредди Меркьюри с песней «Barcelona». Эту идею дуэтов успешно поддержали в своем творчестве Лучано Паваротти и Zucchero, Хосе Каррерас и Клаус Майне, Андреа Бочелли и Селин Дион.

На современном этапе classical crossover проявляется в различных формах. Их можно классифицировать следующим образом:

1) по характеру музыкального материала;

2) по типу исполнения;

3) по способу репрезентации в современном культурном пространстве [4].

Classical crossover широко представлен в современной музыкальной культуре и наиболее ярко он себя проявил в вокальном творчестве преимущественно зарубежных исполнителей, среди которых солисты: Эдвин Мартон, Андреа Бочелли, Сара Брайтман, Алессандро Сафина, Эмма Шаплин, Давид

Гэрретт, итальянскими коллективами Il Divo, Amici Forever, Il Volo. В Италии – родине «бельканто» (ит. «bel canto» – прекрасное пение) classical crossover успешно используется современными композиторами итальянского происхождения. Среди них: Франческо Сартори (автор произведений «Con Te Partiro», «Canto Della Terra»), Эннио Морриконе («Nella Fantasia», «La

Calliffa»), Лючио Далла («Caruso»). Эстафету у «старшего» поколения 90-х перенимает младшее поколение 2000-х: Джош Гробан, Пол Поттс, Кэтрин Дженкинс, Джеки Иванко. Среди исполнителей classical crossover'а можно выделить немало оперных певцов: Пласидо Доминго, Хосе Каррерас, Хосе Кура, Рене Флеминг, Дмитрий Хворостовский, Валентин Суходолец.

В развитии classical crossover'а немаловажную роль сыграл прогресс музыкальных технологий. В 1990-е гг. всё большую популярность приобретает электронная музыка, цифровая обработка голоса (так называемый «синтетический вокал), отмечается тенденция к её использованию в экранных искусствах. Со временем музыкальное сопровождение становится одним из важнейших компонентов в системе художественно-выразительных средств. Ярким примером является композиция Эрика Серра «The Diva Dance» из фильма Л. Бессона «Пятый элемент» (1997 г.), где албанская оперная певица Инва Мула исполнила отрывки из арии «Oh, giusto cielo!.. Il dolce suono» («О, праведное небо!.. Сладкий звук») оперы Г. Доницетти "Лючия ди Ламмермур" и вокализ «The Diva Dance» («Танец Дивы»). Одним из примеров российского кинематографа , в котором используется classical crossover стал фильм Ренаты Литвиновой «Северный ветер» (2020 г.), музыку к которому написала Земфира Рамазанова. Одной из композиций является ария без текста (вокализ), ее исполнила оперная певица Хибла Герзмава.

В 90-е годы прошлого века classical crossover получил свою известность по ряду других наименований, в том числе это был classical pop (классический поп), popera, operatic pop, neoclassical (неоклассика), contemporary classical (современная классика) или просто crossover. Из-за того, что границы жанра не были четко определены, предпринимались попытки описать различные техники исполнителей вместо того, чтобы дать этим явлениям общее наименование. Не было определённости данного жанра и поэтому он часто подвергался критики со стороны академических исполнителей. Артисты, выступающие в этом стиле, обвинялись в упрощении классической музыки, в несоблюдении её структуры.

И всё же, современный жанр classical crossover обладает определенными особенностями:

1. Преобразование классических произведений в популярные композиции. (композиция из репертуара Сары Брайтман «Anytime, Anywhere», которая является адаптированной версией «Adagio» Альбинони).

2. Трансформация эстрадных композиций в классические, где происходит замена исходного поп-вокала на академический.

3. Аранжировка и язык текста могут модифицироваться, в зависимости с задумкой.

Последнее десятилетие ознаменовалось появлением множества исполнителей, которые позиционируют себя в качестве артистов classical

crossover'а. Как правило, они дебютируют в очень молодом возрасте (Шарлотта Чёрч и Сиссель Киркьебё). Примеры классического кроссовера в творчестве российских исполнителей основаны на зарубежной практике. В 90-ых и 2000-ых годах основными следует назвать проекты с участьем Анастасии Максимовой, Николаем Басковым, арт-группу «Хор Турецкого», а также проект И. Крутого и Д. Хворостовского «Дежавю» (2009). Марина Крузо, Ирина Дельская, Витас, Сергия Шамбер, Евгения Сотникова, Игорь Манаширов, Виктория Сухарева, Мария Демьяненко и Наталья Криштопец, у которой в 2017 году вышел альбом «Embrace» являются современными представителями в этом жанре.

Classical crossover – это уникальный и удивительный стиль, который до сих пор продолжает своё развитие. Элементы академического звучания в сочетании с фактором зрелищности (неизменным атрибутом поп-культуры) обеспечивают жанру успех среди широкой возрастной аудитории. Благодаря этому осуществляется одна из важнейших функций classical crossover'а, которая заключается в популяризации академической музыки. И самой отличительной чертой этого стиля является то, что он предназначен для широкой публики.

Таким образом, мы видим, что classical crossover – это настоящий феномен, рождённый, казалось бы, в несовместимом, способный в условиях падения интереса к классическому искусству мотивировать современных молодых людей к занятиям академическим пением и классической музыкой. Направление classical crossover позволяет более детально понять все содержательное и смысловое богатство классических произведений, делая академическую музыку более доступной, понятной и притягательной для многих. «Лучано Паваротти, Хосе Каррерас и я, – говорит о концертах Пласидо Доминго, – помогли обратиться к опере сотням тысяч людей, ничего не знавших об этом жанре, и раз нам это удалось, мы сделали что-то очень стоящее». На вопрос – не теряет ли классическая музыка часть своего качества, уходя в массы, великий певец отвечает: «Нет. Великую музыку можно оценить на многих уровнях – умом, душой, чувствами» [3].

📖 *Литература*

1. Конен, В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1994. – С. 10.

2. Кром, А. Е. Американский музыкальный минимализм и искусство кроссоверов: параллели и взаимодействия / А. Е. Кром. – Музыковедение. – 2018. – № 12. – С. 8–11.

3. Гучмазова, Л. Пласидо Доминго: Музыка должна продолжаться... [Электронный ресурс] / Л. Гучмазова. – Режим доступа :

http://russiahousenews.info/interview/plasido-domingo-opera-tenor. – Дата доступа : 29.03.2021.

4. Данько, Л. И. Classical crossover и новые аудиовизуальные технологии / Л. И. Данько // Научное мнение. – 2011. – № 2. – С. 54–57.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

PROFESSIONAL TRAINING OF A TEACHER-MUSICIAN AT THE MODERN STAGE

И. А. Захаренко
I. Zakharenko
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – С. В. Мациевская, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье рассматривается проблема профессиональной подготовки педагога-музыканта на современном этапе. Уровень подготовки специалиста зависит прежде всего от личного стремления к самосовершенствованию в области педагогики искусства. Подготовка педагога - музыканта предполагает развитие, обучение и воспитание студентов средствами музыкального искусства, что в дальнейшем будет способствовать их социализации, формированию целостной и общей культуры личности, сознательному выбору и последующему освоению профессионального мастерства.*

Annotation. *The article deals with the problem of professional training of a teacher-musician at the present stage. The level of training of a specialist depends primarily on the personal desire for self-improvement in the field of art pedagogy. The training of a teacher - musician involves the development, training and education of students by means of musical art, which in the future will contribute to their socialization, the formation of a holistic and general culture of the individual, conscious choice and subsequent development of professional skills.*

Ключевые слова: *профессиональная подготовка, педагог-музыкант.*

Keywords: *professional training, teacher-musician.*

Профессиональную подготовку в педагогическом ВУЗе можно рассматривать как начало профессиональной карьеры и начало процесса самоопределения в профессии посредством систематизации полученных знаний, что открывает возможности будущего профессионального развития, формирует профессиональные компетенции. По мнению Дроботенко Ю. В., именно в процессе профессиональной подготовки в ВУЗе идет осознание ценности приобретаемой профессии и поэтому задача педагогического ВУЗа – найти способы вовлечения студентов в образовательный процесс и педагогическую профессию.

На основе анализа научно-исследовательских работ ученых понятие «профессиональная подготовка» на современном этапе подразумевает профессиональное обучение и является процессом овладения знаниями, умениями и навыками, необходимыми для самостоятельной профессиональной деятельности, а также это:

- система профессионального обучения, имеющая целью ускоренное приобретение обучающимися навыков, необходимых для выполнения определенной работы, группы работ [1, с. 223];

- процесс овладения знаниями, умениями и навыками, позволяющими выполнять работу в определенной области деятельности. Имеет целью ускоренное приобретение обучающимися навыков, необходимых для выполнения определенной работы или группы работ, и не подразумевает повышение образовательного уровня обучаемого [2, с. 482].

Однако, усвоение определенного объема знаний, умений и навыков недостаточно для выполнения профессиональных обязанностей. В. В. Краевский отмечает, что усвоение профессиональных знаний, умений и навыков не гарантирует высоких результатов в работе педагогов, которые нередко оказывались беспомощными в сложных педагогических ситуациях [3]. Следовательно, усвоение определенных знаний, умений и навыков является необходимым, но не единственным показателем качества профессиональной подготовки. Главной особенностью, определяющей ее качество, является ориентация на практическую деятельность. Таким образом, по нашему мнению, в современной системе профессионального образования необходима модернизация в организации образовательного процесса ВУЗа с ориентацией на практическую деятельность будущих специалистов.

В современном педагогическом словаре профессиональная подготовка трактуется совокупностью специальных знаний, умений и навыков, позволяющих выполнять работу в определённой области деятельности. В зависимости от квалификации различают четыре основных уровня профессиональной подготовки, требующих соответствующего профессионального образования: высшего, среднего специального, профессионально-технического и элементарного (подготовка работников низшей квалификации на профессиональных курсах, путём бригадно-индивидуального обучения на производстве и др.). Профессиональная подготовка совершенствуется в процессе трудовой деятельности, в системе повышения квалификации.

Е. И. Бражник детально раскрывает понятие профессиональной подготовки, которую по отношению к личности можно рассматривать [4]:

- как готовность специалиста к профессиональной деятельности в соответствии с государственными стандартами;

- как «процесс обогащения деятельных способностей личности» (В. Г. Онушкин);

- как «процесс постановки, разворачивания, адаптации и «вживления» профессионального контекста в субъективную реальность с последующим запуском его профессионального совершенствования и развития» (А. И. Вовк);

- как учебную деятельность, связанную с выполнением определенных «специализированных функций в системе технологического разделения труда», включающую расширение и углубление знаний теоретических основ профессии; приращение профессиональных знаний; совершенствование трудовых навыков;

- как учреждение, где осуществляется повышение профессиональной квалификации и переподготовки кадров; как имеющиеся у человека понимание сути дела, знания, умения, навыки, компетенции, позволяющие выполнять профессиональные функции (Ю. В. Дроботенко)

Согласно позиции А. А. Орлова, профессиональная подготовка студентов как научная категория и феномен действительности, есть «процесс и результат освоения ими системы профессиональных знаний, осознания личностного смысла этих знаний, формирование основных общепедагогических умений (аналитико-диагностических, прогностических, конструктивно-организационных, коммуникативных, рефлексивных), развитие важнейших профессионально личностных качеств (эмпатии, эмоциональной устойчивости), становления на этой основе личного педагогического кредо» [5]. Таким образом, понятие «профессиональная подготовка» охватывает широкий спектр определений, где каждое играет важную роль в процессе получения педагогического образования на современном этапе.

В области музыкального образования важное место занимает подготовка будущих педагогов-музыкантов. О разнонаправленности профессии педагога-музыканта писали такие деятели отечественной музыкальной культуры, как Э. Б. Абдуллин, Б. Г. Асафьев, А. Б. Гольденвейзер, Д. Б. Кабалевский, Б. Л. Яворский и др. Профессия педагога-музыканта сочетает в себе разностороннюю деятельность, которая включает умения и навыки педагогической, воспитательной, организаторской, просветительской, методической, исполнительской работы. Эти направления играют важную роль в решении специфических задач, ориентированных на формирование профессионально педагогической системы и постоянное личностное совершенствование самого педагога. В первую очередь, это должен быть специалист, обладающий широким спектром не только педагогических компетенций, но также музыкально-исполнительских и культурно-просветительских, которые позволят ему в полной мере реализовать себя в профессиональной деятельности. Деятельность педагога-музыканта сочетает в

себе функции преподавателя и исполнителя, что подразумевает определенно высокий уровень педагогических компетенций с умением применить теоретические знания в практической деятельности. Педагогу-музыканту необходимо быть теоретиком (музыкальная грамотность), историком (знание музыкальной литературы), психологом, воспитателем, организатором, исполнителем инструменталистом и вокалистом и др.

Перед музыкальной педагогикой стоит непростая задача выявления эффективности многих современных педагогических инноваций, которые можно применить в процессе профессиональной подготовки педагога-музыканта. Помимо этих проблем, актуальным является вопрос объективной оценки эффективности данных инноваций, а также педагогических техник, применяемых в классе специальных дисциплин (музыкальный инструмент, вокал, дирижирование).

Таким образом, исходя из вышесказанного мы можем сделать вывод, что музыкально-педагогическое образование находится под воздействием как общей, так и музыкальной педагогики, и процесс профессиональной подготовки будущих педагогов-музыкантов строится с опорой на общие методологические принципы, а качество профессиональной подготовки складывается из музыкально-исполнительской, музыкально-теоретической и музыкально-педагогической подготовки будущих специалистов.

🕮 *Литература*

1. Педагогический энциклопедический словарь / гл. ред. Б. М. Бим-Бад. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2003. – 528 с.

2. Педагогика : большая современная энциклопедия / сост. Е. С. Рапацевич. – Минск : Современное Слово, 2005. – 720 с.

3. Краевский, В. В. Методология педагогического исследования: пособие для педагогов-исследователей / В. В. Краевский. – Самара, 1994.

4. Бражник, Е. И. Модели альтернативного обучения : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 540600 (540615) Педагогика / Е. И. Бражник, В. Д. Повзун, И. А. Свиридова. – СПб. : Астерион, 2005. – 272 с.

5. Лабунская, Н. А. Сущность и особенности поддержки разных типов индивидуальных образовательных маршрутов студента / Н. А. Лабунская // Подготовка специалиста в области образования: Научно-исследовательская деятельность в совершенствовании профессиональной подготовки: Коллективная монография. Вып. VII. – СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 1999. – 282 с.

6. Батяев, А. Б. / Идеальный персонал – профессиональная подготовка, переподготовка, повышение квалификации персонала / А. Б. Батяев. – М. : Альфа-Пресс, 2007. – 176 с.

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ В ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

DEVELOPMENT OF STUDENTS 'CREATIVE ABILITIES IN POLY-ARTISTIC ACTIVITIES

А. В. Захарова,
И. Э. Тишкевич, кандидат педагогических наук, доцент
A. Zakharova, I. Tishkevich
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье представлены теоретические положения о сущности полихудожественной деятельности. Рассмотрено искусство, как одно из основополагающих средств формирования всесторонне развитой и творческой личности младшего школьника. Описаны методы развития творческих способностей учащихся в полихудожественной деятельности.*

Annotation. *The article presents theoretical provisions on the essence of polyartic activity. Art is considered as one of the fundamental means of forming a comprehensively developed and creative personality of a junior schoolchild. The methods of development of creative abilities of students in polyartic activity are described.*

Ключевые слова*: полихудожественная среда, полихудожественная деятельность, синтез искусств, творческие способности, учащиеся.*

Keywords: *polyartistic environment, polyartistic activity, synthesis of arts, creativity, students.*

Современная система музыкально-эстетического обучения и воспитания стремительно развивается и трансформируется. Причиной данных процессов являютсякардинальные изменения, проявляющиеся во всех сферах жизнедеятельности. Они, в свою очередь, оказывают особое влияние на протекание и содержание образования. Происходит генерирование новых идей, поиск и внедрение новых походов в формировании креативной личности учащихся, оптимизациямузыкально-образовательного пространства и создание полихудожественной среды.

Активное погружение молодого поколения в полихудожественную среду способствует накоплению у них художественно-эстетического опыта, формированию эстетических чувств, креативности мышления, художественного вкуса,творческих способностей, ценностных установок и ориентаций. В научной литературе полихудожественную среду рассматривают как важную часть образовательного пространства, включающую

функциональные, процессуальные и результативные составляющие. Их функционирование осуществляется посредством сочетания средствразличных видов искусств. Являясь совокупностью предметно-ценностных, культурных, социально-личностных отношений учащихся, преподавателей и родителей, полихудожественная среда дает возможность окунуться в культурное пространство и позволяет каждому реализовать себя как субъекта культуры [1].

Искусство – уникальное явление, в котором обобщен духовный, исторический, культурный, национальный, чувственно-эмоциональный опыт многих поколений, воплощенный в художественных образах различными средствами и способами выражения. Поэтому широта диапазона восприятия, усвоения продуктов художественной культуры влияет на процесс становления творческой личности, понимающей и владеющей различными языками искусства, адекватными формами чувственно-эмоционального выражения. Общение с произведениями различных видов искусства влияет на становление и развитие эмоциональных переживаний, чувственной сферы учащихся. Впитывая эмоциональный опыт предыдущих поколений, эмоциональные переживания учащихся приобретают характер личных значений и символов; формируются эмоциональные оценки, которые, в свою очередь, становятся ориентиром в конкретных жизненных ситуациях.

Так, согласно Б. П. Юсову, каждый ребенок, активно взаимодействующий с искусством, полиартен (полихудожественен) и, следовательно, способен проявить себя во всех видах творческой деятельности. Если он самореализуется в процессе художественно-изобразительной деятельности, то его результаты (рисунки) обладают музыкальностью, поэтичностью, театральностью [3]. Поэтому, формируя разностороннюю личность ребенка, целесообразно включать его в такой вид деятельности, в котором бы сочетались средства различных видов искусства как вспомогательный материал формирования творческих способностей учащегося.

В своей концепции полихудожественного развития Б. П. Юсов описывает три типа художественного взаимодействия:

– соприкосновение видов искусств без их интеграции;

– взаимодействие искусств, основанное на взаимопроникновении, например, соотнесение музыкального произведения с произведением изобразительного искусства;

– интеграционное взаимодействие видов искусств, основанное на общих творческих законах [3].

Под полихудожественной деятельностью мы понимаем такой вид деятельности, в которойучащиесязанимают ранг творца и с помощью доступных и элементарных средств могут проявлять и выражать свои эмоциональные переживания, импровизировать, исполнять и сочинять свои

музыкальные композиции. Осваивая внутренне родство разнообразного художественного проявления в процессе полихудожественной деятельности, у учащихся развивается воображение, образное мышление, эстетическое сознание, формируются интегрированные знания в области искусства.

Изучение музыкального искусства в синтезе с другими видами искусств основано на интегративных информационных и практических системообразующих связях: учащиеся осваивают общие эстетические принципы искусства в целом, общие законы построения художественных образов. Погружая их в многогранный мир искусства, показывая на различных примерах особенности средств художественной выразительности, художественных знаков разных видов искусств и их невидимую общность, метафоричность художественного языка, художественных образов и т.д., мы учим детей находить и понимать общности «художественного проявления и перевод, перенос, преображение данной художественной формы в другую художественную модальность: цвета – в звук, звука – в пространство, пространства – в мерность строки стихотворения...» [2, с. 25].

Включая учащихся в полихудожественную деятельность, мы также способствуем развитию их творческих способностей. Данный процесс, являющийся длительным и планомерным, направлен на особого рода результат – разносторонне сформированную личность ребенка, обладающую креативным мышлением, адекватностью мировосприятия, полихудожественными знаниями, творческой «жилкой». Представляя собой специфические индивидуально-психологические особенности личности учащегося, творческие способности проявляются в нестандартной ситуации, которые мы создаем намерено на уроке музыки. Насколько проявятся его творческие способности зависит от совокупности методов, направленных на раскрытие творческого потенциала.

Например, для развития абсолютного слуха целесообразно использовать метод сочетания звука и цвета. Суть данного метода заключается в следующем: для каждого звука преподаватель совместно с учащимися подбирают определенный цвет, который в дальнейшем будет с ним ассоциироваться. Вместе с тем, цветовую палитру можно подобрать не только к отдельным звукам, но и к тональностям, мотивам, предложениям, мелодической линии в целом, отдельным частям и т. д. Таким образом можно составить цветовую музыкальную партитуру. В качестве реквизита подойдут краски, флаги, цветная бумага, разноцветные ленты, огни и т. д.

Кроме этого, на уроках музыки для развития творческих способностей учащихся рационально использовать такую форму работы, как построение музыкальных графиков. Благодаря им можно наглядно отобразить движение мелодии, пульсацию ритма, громкость звука, фразировку и другие средства музыкальной выразительности.

Немаловажным методом в решении данной проблемы является метод сопоставления интонации музыкальной с речевой и пластической. Словесное описание, поиск яркого и точного эпитета, показ с помощью пластических движений интонацию-образ помогут понять и осмыслить более ясно то, что хотел с помощью той или иной интонации выразить композитор. Данный метод также можно использовать для сопоставления и поиска общности законов построения определенных жанров в различных видах искусства,например, баллада в музыке и в литературе и т.п.

Таким образом, изучение музыкального искусства в тесной взаимосвязи с другими видами помогает более глубокому пониманию значения художественного явления, ясному представлению художественного замысла авторов. Вовлечение младших школьников в полихуждожественную деятельность на уроках музыки позволяет не только познакомиться и усвоить новую художественную информацию через восприятие образов, их воссоздание (в процессе музыкальной, изобразительной, литературно-художественной деятельности), но и реализовать свой творческий потенциал.

🕮 *Литература*

1. Медведева, Е. А. Образовательное пространство «Полихудожественная среда» как условие социокультурного становления личности ребенка с легкими формами психического недоразвития / Е. А. Медведева // Коррекционная педагогика. – 2007. – №3. – С. 15–26.

2. Пеня, Т. Г. Театральная деятельность и развитие личности / Т. Г. Пеня // Искусство и образование. – 2001. – № 1. – С. 23–27.

3. Юсов, Б. П. Взаимосвязь культурогенных факторов в формировании современного художественного мышления учителя образовательной области «Искусство» : избр. тр. по истории, теории и психологии художеств. образования и полихудожеств. воспитания детей / Б. П. Юсов ; Ин-т художеств. образования, Рос. акад. образования. – М. : Спутник+, 2004. – 252 с.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА «НА ХОЛМАХ ГРУЗИИ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

INTERPRETATION OF LITERARY-POETICAL TEXT IN A MUSICAL WORK ON THE EXAMPLE OF N. A. RIMSKY-KORSAKOV "ON THE HILLS OF GEORGIA"

Е. А. Карева,
Е. П. Дихтиевская, кандидат педагогических наук, доцент
E. Kareva, E. Dikhtievskaya
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматривается с современных научных позиций взаимодействие поэтического и музыкального содержания в вокальной музыке. Литературоведческий анализ словесного текста служит средством установления взаимосвязи между словом и музыкой, необходимым для глубокого понимания творческого замысла композитора в контексте использованных им музыкально- выразительных средств.*

Annotation. *The article considers the interaction of poetic and musical content in vocal music from the modern scientific point of view. Literary analysis of a verbal text serves as a means of establishing the relationship between the word and music, which is necessary for a deep understanding of the creative idea of the composer in the context of the musical and expressive means used by him.*

Ключевые слова: *интерпретация; поэтическое и музыкальное содержание; музыкально-выразительные средства.*

Keywords: *interpretation; poetic and musical content; musical and expressive means.*

Общая связующая нить музыки и литературы – это интонация. Литература – это искусство слова, а слово, как известно в поэзии интонируется, и далее оно воплощается в музыкальной интонации. Музыка и литература, сопровождает нас всю жизнь. В них человек находит выражение самых высоких чувств и тонких душевных переживаний. Поэт создает литературное произведение, чтобы передать свои эмоции и чувства, свое видение жизни, мировозрение, надеясь на понимание со стороны читателя. Подобное происходит и в музыкальном творчестве. В разных музыкальных жанрах (романс, балет, опера, кантата и т. д.) поэтическое слово находит свое продолжение. Композитор и исполнитель, как правило, создают творческую

интерпретацию литературного текста в музыкальном произведении, переосмысливая художественную идею поэта.

«Интерпретация (лат. interpretatio — «разъяснение, истолкование»):

Интерпретация (литературоведение) — истолкование текста с целью понимания его смысла.

Интерпретация (музыка) — художественное истолкование музыкального произведения музыкантом-исполнителем» [1, с. 4].

Достаточное количество поэтических произведений получили "вторую жизнь", а по сути интерпретацию в музыкальных произведениях. Так, поэзия Пушкина получила музыкально-поэтическое воплощение в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Широко известен романс Н. А. Римского-Корсакова «На холмах Грузии»:

«На холмах Грузии лежит ночная мгла; Шумит Арагва предо мною.

Мне грустно и легко; печаль моя светла; Печаль моя полна тобою,

Тобой, одной тобой... Унынья моего Ничто не мучит, не тревожит,

И сердце вновь горит и любит — оттого, Что не любить оно не может» [2, с. 352].

Стихотворение А. С. Пушкина «На холмах Грузии...» – это один из шедевров любовной лирики. Феноменальность поэта проявилась в способности в предельно лаконичной форме выразительная принужденность эмоционального переживания. Это связанного с глубоким чувством героя. Для создания непростого образа душевных волнений были использованы выразительные средства: здесь не используются необычные сравнения, яркие эпитеты, метафоры, а преобладает художественный образ, где все слова взяты в их прямом значении. Стихотворение А. С. Пушкина было написано в 1829 году, во время путешествия в Арзрум. Поездка на Кавказ оставило незабываемое впечатление впервые увиденный поэтом во время первой ссылки. Как результат-целая россыпь поэтических произведений. Поэта окутало в произведении необычный пейзаж, полный контрастных противопоставлений: «Ночная мгла», шум горной реки Арагвы, и вновь контраст светлых чувств: «и грустно, и легко», «печаль моя светла». Описание пейзажа в первых строках стихотворения создает лирическое настроение, подготавливает эмоциональный фон для восприятия основного чувства влюбленности. Выражение эпитетов, чувств, позволяет выразить характер любовного чувства словом «нежность». Напевность создается с помощью многократного повтора мягкого «л» в сочетании с гласными (ля, ле, лю), перекличкой гласных (а, о, у). Ю. М. Лотман указывает на наличие «сочетательной связи в творчестве А. С. Пушкина слова Грузия- печаль-грусть, где переход «с» в «з» оглушает звук, подкрепляющий звуковое совпадение Грус-груз» [3,с.504].В стихотворении выражена противопоставление двух рядов слов: твердого «у» в словах «Грузия, грусть,

мучить, унынье» и «ю» в словах «тобою, любить». Противопоставление ударных «а» и «о» также поддержано рядами слов: «Арагва, мгла, светла, полна» и «тобой, мною, одной, оттого».

Романс Н. А. Римского-Корсакова «На холмах Грузии» был написан в 1866 г. Он относится к одному из ранних опусов камерно-вокального творчества. Данный романс является одним из самых известных музыкальных воплощений одноименного стихотворения А.С. Пушкина. Н. А. Римский-Корсаков посвятил романс певице С. И. Зотовой, которая вдохновила его красотой голоса. В романсе проявились характерные черты стиля композитора – это свежесть и непринужденность лирического высказывания, элементы звукоизобразительности, декламационность, и интерес к восточной тематике. Романс будет рассмотрен как образец вокального искусства, в котором взаимосвязь поэтического и музыкального содержания выражена в наиболее совершенной форме. Художественный образ романса в целом соответствует настроению поэтического первоисточника. Это лирическое выражение, посвящено искреннему нежному, заключающему в себе огромную силу страсти чувству. Мелодика романса отличается простотой и естественность, а форма и музыкально-выразительные средства – предельным лаконизмом. Словесный текст романса соответствует поэтическому оригиналу – он дан полностью без повторов. В то же время, сравнение обнаруживает дважды замену слов. В первом случае композитор поменял местами слова «одной» и «тобой» на границе раздела, во втором – заменил слово «любит» на «бьется» в предпоследней фразе. Значение обеих замен является чрезвычайно важным, т. к. вносит принципиально новые смысловые оттенки в художественный образ. Для того чтобы понять глубину смысловых преобразований в полной мере, необходимо подробно проследить развитие образа, содержание которого выражается во взаимодействии музыкально-выразительных и поэтических средств. Н. А. Римским-Корсаковым детально выполнил описание спокойно-величественного горного ночного пейзажа и бурлящей в глубине реки при помощи звукоизобразительных средств. Первые два аккорда, взятые последовательно в высоком и низком регистре создают образ необъятного воздушного пространства от вершин гор до дна реки. Вступление составляют всего два аккорда половинными длительностями, общее движение музыки размеренное, неторопливое. Музыкальные средства рисуют образ ночной тишины и безмолвия. Начиная с третьего такта движение аккордов половинными длительностями направлено в обратном движении из низкого в высокий регистр. Достигнув вершины, аккомпанемент внезапно устремляется вниз: рокочущий шум горной реки передан триолями шестнадцатых в низком регистре. Картину горной природы сменяет печальная задумчивая вокальная кантилена, скрепленная мягкими синкопами аккомпанемента. Романс

Н. А. Римского-Корсакова «На холмах Грузии», рассмотренный в контексте литературоведческого анализа, обнаруживает соответствие художественной идее и глубине замысла поэтического первоисточника. Стихотворение и романс характеризуют простота и лаконизм выразительных средств, использованных для передачи глубины и силы художественного образа. Выразительность композиторской трактовки поэтического образа Н. А. Римским-Корсаковым создает тонкий и удивительно точный резонанс поэзии и музыки. Романс Н. А. Римского-Корсакова "На холмах Грузии" – образец художественного совершенного диалога поэта и композитора, создавших при помощи синтеза поэтического слова и музыкальной интонации произведение высокого классического образца.

🕮 *Литература*

1. Филиппова, Е. О. Способы интерпретации литературного произведения / Е. О. Филиппова // Вест. Моск. гос. ун-та печати. Сер. D, экон. и юрид. науки. – 2015. – № 2. – С. 153-158.

2. Ручьевская, Е. А. Анализ вокальных произведений / Е. А. Ручьевская, Л. П. Иванова, В. П. Широкова. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1988. – 352 с.

3. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ОПТИМИЗАЦИИ ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ ВИБРАЦИОННЫХ НАВЫКОВ СКРИПАЧА

METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF OPTIMIZING THE PROCESS OF FORMING THE VIOLINIST'S VIBRATION SKILLS

А. В. Козлова
A. Kozlova
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – Т. В. Жагуло

Аннотация. *В статье автор предлагает наиболее эффективные методические принципы организации и осуществления процесса обучения вибрации на основе анализа методической литературы и собственных наработок по данному разделу исполнительской техники скрипача.*

Annotation. *In the article, the author offers the most effective methodological principles for the organization and implementation of the vibration training process based on the analysis of the methodological literature and his own developments in this section of the violinist's performing technique.*

Ключевые слова: *вибрация; вибрационный импульс; перспективность организации постановочных навыков; принцип опосредованного воздействия; принцип единства технического и художественного.*

Keywords*: vibration; vibrational impulse; perspective of the organization of production skills; the principle of indirect influence; the principle of unity of technical and artistic.*

Вибрация – является важнейшим средством музыкальной выразительности и наиболее сложно формируемым навыком техники скрипача. С одной стороны, ей принадлежит значительная роль в создании художественного образа произведения, а с другой – она является выражением индивидуальных качеств исполнителя. Вибрационное движение на скрипке характеризуется периодическим повышением и понижением основного тона, не выходящее за пределы зоны высоты определенной ноты [5].

Формированию этого навыка у скрипачей посвящено немало научных и методических трудов, разработок и практических рекомендаций. Все они, имея определенный рациональный смысл, в деятельности каждого педагога интерпретируются по-разному. В своей методической работе «Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах», Б. Струве определяет базисные положения, способствующие эффективности формирования навыка. Наиболее важным из них, он считает необходимость

выработки навыка удержания инструмента в двух точках опоры: 1) пальце, который прижимает струну к грифу; 2) большом пальце, который служит опорой для инструмента [3]. Чрезмерное сдавливание шейки скрипки указательным пальцем недопустимо. В этом утверждении мастера заключается один из важнейших методических принципов – принцип перспективности организации постановочных навыков скрипача.

Ряд авторов отмечает, что необходимой предпосылкой качественной вибрации является не только наличие у ученика определенного уровня свободы постановки пальцев на гриф, технической готовности игрового аппарата к работе, но и достижение соответствующего уровня музыкально-художественного мышления ученика, наличие внутренней мотивации и потребности в качественно ином звуке [1, 3, 6]. Несколько иную позицию занимала известнейший педагог-скрипач Г. С. Турчанинова. В своей педагогической деятельности она придерживалась методического принципа максимально раннего изучения вибрации, утверждая, что освоение данного вида скрипичной техники, в свою очередь, способствует скорейшему совершенствованию имеющихся у ученика игровых и постановочных навыков. Она с уверенностью заявляла, что работа над вибрацией также содействует развитию мягкости, податливости и эластичности пальцевых суставов кисти, существенно снижая «хватательный» рефлекс, что совершенно необходимо в формировании качественной исполнительской техники скрипача [4]. Таким образом, из вышесказанного следует, что еще один методический принцип может стать оптимизирующим компонентом развития исполнительской техники обучаемого – это принцип опосредованного воздействия.

Организация педагогической деятельности по формированию навыка предполагает следующие этапы процесса обучения:

1. Подготовительный этап формирования навыка предполагает активное использование вспомогательных упражнений, направленных на выработку первоначальных колебательных движений кисти без инструмента. Данный блок упражнений направлен на осознание учеником принципа организации движения кисти (к себе – от себя), при оказании фасилитационной поддержки (вербальной, эмоциональной и тактильной) учителем [4].

Зачастую педагоги упускают факт наличия у ученика удовлетворительного уровня общей физической подготовки организма необходимой для начала формирования данного, достаточно энергозатратного навыка [2]. «… Поэтому абсолютно всем детям показаны занятия физическими упражнениями, направленными на развитие гибкости суставов, укрепление мышц спины, плечевого пояса …», на которые ложится основная нагрузка при обучении вибрации [2, с. 126]. Внедрение подобных блоков упражнений в

образовательный процесс является важнейшим здоровьесберегающим компонентом обучающей деятельности.

2. Этап непосредственного формирования навыка связан с выполнением упражнений, предполагающих установку пальцев левой руки на гриф. Медленное и ритмичное раскачивание кисти левой руки восьмыми, затем триолями и, наконец, шестнадцатыми нотами.

В качестве подготовительных упражнений ценнейшим инструктивным материалом является использование хроматических последовательностей, исполнение которых предполагает уменьшение силы воздействия скользящего пальца на струну, способствуя тем самым расслаблению и снижению тонуса во всем опорно-двигательном аппарате. Таким образом, подобное нововведение позволяет существенно освободить левую руку от излишних мышечных зажимов, снизить захват шейки скрипки между указательным и большим пальцами, тем самым обеспечивая максимально комфортные условия для развития навыка вибрации у скрипачей

Наиболее целесообразным началом изучения приема вибрато являются упражнения, основанные на вибрирующих движениях кисти, с опорой большого пальца о шейку скрипки и скользящими движениями по грифу 2-го, а затем и 3-го пальцев. Существенным вспомогательным приемом является поддержка педагогом кистевого сустава руки ученика, позволяющая последнему тактильно прочувствовать форму движения левой руки. Желательно, чтобы положение большого пальца при вибрации не нарушало привычной точки опоры. В режиме занятий следует избегать переутомления мышц. На начальном этапе усвоения навыка вибрировать следует только длинные звуки с самого их начала и до конца [4].

3. Этап использования приема вибрато непосредственно в музыкальных произведениях. Первоначально пьесы должны быть подобраны так, чтобы длинная нота, на которой можно вибрировать, чередовалась с последовательностью нот, не требующих вибрации, на которых рука может отдохнуть (П. Чайковский «Старинная французская песенка», Н. Мясковский «Мазурка»).

О вибрато, как результате художественной потребности исполнителя пишет немецкий педагог Карл Флеш: «Мы должны убедить учащегося в том, что никогда не следует вибрировать только «по привычке»; vibrato, как средство художественной выразительности, должно быть следствием музыкального содержания исполняемого произведения» [5, с. 50-51]. В связи с вышесказанным, чрезвычайно важно научить юного музыканта использовать этот прием осмысленно, в тесном единстве с поставленной художественной задачей.

На основе изучения теоретического материала по данному разделу техники скрипача и собственного педагогического опыта, считаем, что период начальной музыкальной и технической подготовки к вибрации может длиться предположительно 2-3 года. Хорошей предпосылкой для формирования ощущения относительной свободы левой руки, являющейся базисной основой навыка, является использование различного рода вспомогательных упражнений: 1) широкое движение кисти в различных направлениях (к себе – от себя, влево – вправо); 2) выполнение круговых движений кистью; 3) легкое раскачивание пальцев на деке скрипки (рабочая верхняя половина кисти); 4) «вращательное» (виолончельное) вибрато, когда палец опирается подушечкой о поверхность стола.

Учитывая вышесказанное можно с определенной долей уверенности констатировать, что формирование навыков вибрации, является результатом вдумчивой, кропотливой и напряженной работы учителя и ученика. Использование методических принципов: перспективности организации постановочных навыков скрипача; последовательности освоения навыка; единства технического и художественного; опосредованного воздействия – содействуют оптимизации и интенсификации процесса формирования вибрационных навыков скрипача, содействуя общему музыкально-художественному развитию обучаемых, совершенствуя постановочные навыки левой руки и индивидуальные способности юного музыканта.

🕮 *Литература*

1. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипки / Л. Ауэр. – 3-е изд. – СПб. : Композитор, 2003. – 120 с.
2. Жагуло, Т. В. Основные предпосылки успешности формирования навыка вибрато у скрипачей / Т. В. Жагуло // Актуальные проблемы мировой художественной культуры. Памяти профессора У. Д. Розенфельда : материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф., Гродно, 20–21 окт. 2016 г. : в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т ; редкол.: Т. Г. Барановская (гл. ред.) [и др.]. – Гродно, 2017. – Ч. 1. – С. 124–127.
3. Струве, Б. А. Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах / Б. А. Струве, доц. Ленингр. гос. консерватории... – М. : Музгиз, 1933. – 62 с.
4. Турчанинова, Г. С. Лекции (1996) [Видеозапись]. – Режим доступа : https://www.youtube.com/watch?v=ks_sL3K1TqU/. – Дата доступа : 28.03.2021.
5. Флеш, К. Искусство скрипичной игры: Художественное исполнение и педагогика / К. Флеш. – М. : Музыка, 1964. – Т. 1. – 272 с.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Ф. ШОПЕНА

F. CHOPIN'S PEDAGOGICAL VIEWS

М. И. Корнеенко
M. Korneenko
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – Е. С. Полякова, доктор педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье рассмотрены основные черты творчества и исполнительства Ф. Шопена, которые оказали влияние на его педагогические принципы. Анализ взглядов Шопена на обучение игре на фортепиано позволил констатировать, что педагогическая система Шопена во многом опередила свое время и оказала влияние на последующее развитие мирового фортепианного исполнительства.*

Annotation. *The article examines the main features of the creativity and performance of F. Chopin, which influenced his pedagogical principles. The analysis of Chopin's views on learning to play the piano made it possible to state that Chopin's pedagogical system was in many ways ahead of its time and influenced the subsequent development of world piano performance.*

Ключевые слова*: педагогическая система Шопена; фортепианное исполнительство; романтический стиль; постановка рук.*

Keywords*: Chopin's pedagogical system; piano performance; romantic style; setting of hands.*

Искусство Ф. Шопена является одним из самых ярких в XIX веке. В нем блистательно претворились элементы всех важнейших стилевых направлений, которые присутствовали в первой половине XIX века. Исполнительскому искусству Шопена свойственно то, что являлось основой его композиторского творчества: романтическое отношение к действительности, высокая правда чувств и организованность мышления. Одухотворенность была присуща и всему его облику исполнителя, недаром его называли «поэтом фортепиано».

Духовность была основой исполнительского облика Шопена, что признавалось всеми его современниками, но в то же время их удивляла смелая система его технического воплощения музыкальных произведений. Несмотря на то, что в техническом отношении музыка Шопена считалась очень сложной, никто никогда не отрицал в его творчестве вдохновенного лиризма со всей его гаммой чувств: светлой грусти, нежности, утонченности. Недаром Боткин говорил: «Явился Шопен – и несчастное фортепиано, которое под прозаическим влиянием целого ряда искусников чуть не унизилось до степени

какой-то музыкальной трещетки, вдруг от прикосновения его необыкновенного художнического таланта одушевилось дыханием поэзии». Раскрытию лирического дарования Шопена помогал его удивительный звук и тонкое применение педали.

Однако, в его творчестве проявлялась и целая палитра трагических, драматических и героических образов, ярко воплощенных в его балладах, этюдах, полонезах. Следует отметить, что Шопен обижался, когда его считали «чистым лириком», поэтому переосмысление его творчества в первой половине XX века, привнесение в традиции исполнительства Шопена трагедийных и драматических моментов, отвечает внутреннему отношению композитора к своим произведениям.

Рассмотрим же педагогический облик Ф. Шопена, его взгляды на воспитание молодых музыкантов. Современники Шопена считали, что он был глубоко мыслящим фортепианным педагогом. Его взгляды отличались от взглядов, которые бытовали в то время в музыкальной педагогике. Он отдавал предпочтение не технической отделке произведения, а вдумчивой работе над звуком, фразировкой, внутренним содержанием музыки.

Шопен внес много нового в фортепианную педагогическую мысль. Его деятельность привела к поискам нового в методах преподавания этого инструмента. Только перечисление его учеников показывает значимость его педагогических взглядов (К. Дюбуа, М. Чарторысская, Ж. Матиас, Ф. Штрейер и мн. др.). Воспоминания его учеников и сохранившиеся материалы позволяют представить основные направления его педагогической деятельности.

В своей работе с учениками он всегда давал очень точные и конкретные замечания практического характера. При всей поэтичности, интеллектуальному началу в фортепианной игре он придавал большое значение. Его меткие замечания всегда имели отношение к расширению ассоциативного поля учеников, вариантной множественности истолкований музыкального произведения и, отсюда, огромному количеству возможных интерпретаций произведения.

Особое отношение было у Шопена к аппликатуре, так, например, он признавал перекрещивание пальцев, что в то время считалось уже недопустимым. Он считал, что 4 и 5 пальцы могут играть на черных клавишах, как и все остальные и предлагал начинать обучение с постановки 1-5 пальцы на белых клавишах, а остальные – на черных, так называемая «формула Шопена». И еще одно важное замечание, Шопен начинал обучение игре на фортепиано со штриха staccato, очень легко, гибким кистевым движением. Он стремился прививать интонационную культур своим ученикам и считал эту задачу приоритетной.

Взгляды Шопена резко отличались от общепринятых в то время и по поводу «уравнивания» пальцев, признавая использование рациональной аппликатуры и индивидуализацию каждого пальца в процессе упражнений. Гибкость всех пальцевых и кистевых сочленений он считал самым важным в фортепианной постановке, что приводило к ловкости руки и, соответственно, к качественному исполнению. Шопеновское легато было очень разнообразным. В его авторских ремарках встречаются: legato, poco legato, molto legato, legatissimo.

Упражнения, которые он предлагал своим ученикам, развивали в них основы пианистического искусства. На тренировочном материале он добивался от них гибкости рук, четкости туше, певучести звука, применению различных динамических градаций и т. д.

Педагогическая система Шопена являлась новаторской для XIX века и отражала позиции композитора, по отношению к музыкальному произведению. Художественная идея превалировала в его творчестве, а техническая сторона выступала всего лишь как средство достижения цели, раскрытия идеи. Шопеновская педагогическая система стала, таким образом, первой подлинно фортепианной методикой, которая была более эффективной по сравнению с существовавшими в то время руководствами по игре на фортепиано.

Внимательный взгляд на исполнительскую и педагогическую деятельность Ф. Шопена показывает, что между этими двумя направлениями его творчества существует прямая зависимость. Исполнительская деятельность обусловливает его педагогические взгляды, которые, в свою очередь, опираются на его исполнительство и композиторское творчество.

В композиторском творчестве Шопена (принадлежавшем романтической эпохе) ассимилированы музыкальные традиции классики ярко проявляющиеся черты романтического направления в искусстве. Все это сцементировано индивидуальной творческой манерой автора, что оказало значительное влияние как на современников Ф. Шопена, так и на композиторов последующих поколений. Вот уже более 170 лет творчество Шопена служит пианизму, нет ни одного студента-музыканта, который бы не знакомился с эпохой романтизма через музыку Шопена. В процессе интерпретации произведений Ф. Шопена обучающиеся овладевают романтическим стилем исполнения, техникой рубато, качественным звукоизвлечением. Возможность развить такие пианистические навыки, позволяет сделать вывод, что произведения Шопена и их интерпретация могут служить образовательной моделью при изучении романтической эпохи фортепианного исполнительства. Педагогические же взгляды Ф. Шопена во многом опередили свою эпоху, т. к. смогла преодолеть пороки виртуозного стиля исполнения, обеспечить понимание приоритетов

художественного образа перед «голой техникой» и предвосхитить развитие фортепианного исполнительства в конце XIX и начале XX века.

Итак, мы рассмотрели основные черты творчества и исполнительства Ф. Шопена, которые оказали влияние на его педагогические принципы. Анализ взглядов Шопена на обучение игре на фортепиано позволил констатировать, что педагогическая система Шопена во многом опередила свое время и оказала влияние на последующее развитие мирового фортепианного исполнительства.

🕮 *Литература*

1. Мильштейн, Я. И. Очерки о Шопене / Я. И. Мильштейн. – М. : Музыка, 1987 . – 177 с.

2. Коган, Г. Заметки об интерпретации Шопена / Г. Коган. – Советская музыка. – 1959. – № 6. – С.128–135.

ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТВОВ ПЕРВОГО КУРСА СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

FEATURES OF VOCAL TRAINING OF FIRST-YEAR STUDENTS BY MEANS OF MUSICAL FOLKLORE

А. С. Кузьмич, И. В. Жарская
A. Kuzmich, I. Zharskaya
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье описан опыт работы с репертуаром музыкального фольклора на начальном уровне вокального обучения студентов первого курса через обработку и адаптацию нотного материала, вошедшего в электронное приложение.*

Annotation. *The article describes the experience of working with the repertoire of musical folklore at the initial level of vocal training of first-year students through the processing and adaptation of musical material included in the electronic music application.*

Ключевые слова: *начальное вокальное обучение, белорусская народная песня, этнографический регион, электронное приложение.*

Keywords: *initial vocal training, Belarusian folk song, ethnographic region, electronic application.*

В соответствии с учебной программой по предметам «Вокал» и «Вокал и методика преподавания» на протяжении всех лет обучения студентам необходимо изучать и исполнять много белорусских народных песен в их традиционном виде – без сопровождения.

Народная песня — музыкально-поэтический жанр фольклора, наиболее распространённый вид народной музыки, продукт коллективного устного творчества. Народная песня отражает характер каждого народа, обычаи, исторические события, отличается своеобразием жанрового содержания, музыкального языка, структуры. В некоторых древних и отчасти современных видах народной музыки она существует в синкретическом единстве с танцем, игрой, инструментальной музыкой, словесным и изобразительным фольклором.

Несмотря на обилие и многообразие нотных изданий, где представлен богатый спектр белорусского песенного фольклора, у многих студентов возникают трудности при выборе, изучении и исполнении произведений. С первых занятий у обучающихся прослеживается разный уровень до вузовской вокальной подготовки. Есть примеры отсутствия устойчивых вокальных

навыков. Чаще это явление встречается у тех, кто прежде получал музыкальное образование, обучаясь игре на инструментах (баян, аккордеон, гитара, духовые инструменты, ударная установка и т. д.). Такие студенты имеют большой опыт и высокий уровень исполнительства на инструменте сольно, в ансамбле и оркестре, но петь приходилось лишь на уроках сольфеджио. Для данной группы студентов на начальном этапе обучения возникают главные вопросы: как петь? Как петь народные песни a cappella?

В сольном исполнении напевы-формулы песен при внешних скупых мелодических средствах обладают большой выразительной силой, благодаря интонационной значимости каждой мелодической детали в пределах традиционного звучания. В этом смысле белорусская народная песня является прекрасным материалом для начинающих вокалистов. Мелодическое построение песен тесно связано с основным выбранным тоном, который и определяет тональность мелодии. Именно от него развивается вся мелодия и к нему же и возвращается.

В электронное нотное приложение к статье включены 15 белорусских народных песен [2, 3], которые были изучены и исполнены студентами 1 курса на занятиях по вокалу. Это песни: «Ой, зелёнэ жыта, зелёнэ», «Пошла Марта жыта жаці», «Ой, коцяцца два яблычка», «Ябланя мая кучерявая», «Кацярына ды Тумаш», «Каляда», «Купала», «Шумяць вербы», «Масленка», «У чыстым полі пад яваром», «Сею я лён ды па каменю», «З-пад белага камушка», «Ой, вярбічанька, белалічанька», «Была ў бацькі тры сыны», «Ой, да на даліне каліна».

Есть поговорка, что «в народной песне тридцать три куплета». В некотором смысле так и есть. Песни-баллады, песни, описывающие какие-то исторические или хронологические события, насчитывают большое количество куплетов. Поэтому, при необходимости на занятиях по вокалу белорусские народные песни адаптируются для конкретных исполнителей: подбирается тональность, определяется количество куплетов для исполнения, набирается материал в нотном редакторе, выстраивается драматургия песни. Этот процесс осуществляется совместно студентом и преподавателем. Таким образом студент приобретает начальный практический опыт по адаптации нотного материала и обработке вокального материала, который пригодиться в дальнейшем в профессиональной деятельности.

Особое внимание при разучивании белорусских народных песен следует уделить поэтическому тексту. Поэзия белорусского земледельческого календаря включает свыше 20 жанровых и групповых песенных разновидностей. Цикличность календарно-обрядовой поэзии и музыки обусловлена круговоротам в природе, чередованием пор года. В белорусском земледельческом календаре выделяются четыре больших цикла: весна, лето,

осень и зима, где к каждой поре года соответствуют свои обряды, обычаи и приуроченные песни. В электронное нотное приложение к статье вошли песни календарно-обрядового цикла и семейно-обрядовые.

По этнокультурным и лингвистическим критериям в Беларуси выделяют историко-этнографические регионы: Северный (Поозерье), Восточный (Поднепровье), Центральный, Северо-Западный (Понеманье), Восточное Полесье и Западное Полесье (И. Н. Шарухо [5]).

Принадлежность песни к определённому этнографическому региону определяется диалектом конкретной местности. При адаптации произведений для исполнения перед студентом и преподавателем стоит задача максимально сохранить оригинальность певческой традиции (Т. Пладунова [4, с.104-116]) и в первую очередь – поэтический текст.

К весеннему циклу относятся песни, приуроченные к Масленичной неделе, периоду зазывания весны («Гуканне вясны»), Пасхе (Вялікдзень), Юрье (Юр'я), обряду «Вождение и похороны стрелы», Русальной неделе, Троице («Сёмуха»). Масленичная песня «У чыстым полі пад яваром» отличается добавочными слогами, которые исполняются утрированно и придают произведению самобытный колорит. Весенний хоровод «Ябланя мая кучерявая» была записана от исполнителей деревни Липовка Хотимского района Могилёвской области и традиционно исполнялся в то время, «як вясну гукалі» (З. Я. Мажэйка, Т. Б. Варфаламеева [1, с. 61]). Поэтический текст песни белорусского Поднепровья имеет диалектические особенности, которые студенты при исполнении постарались полность сохранить. Популярная среди исполнителей песня «З-пад белага камушка» – весенний хоровод, требующий от певца вокальной выносливости в шаговом ритме. Песня формирует у студента навык пения на legato.

В нотное приложение включена полюбившаяся студентами песня «Масленка». Несложная мелодия в диапазоне кварты позволяет разобрать исполнение часто встречающихся интервалов и ритмических группировок в вокальной музыке. Благодаря долгому примарному звуку в мелодии позволяет работать над интонацией.

Летний цикл белорусских народных песен начинается со дня Ивана Купалы. Песня «Купала», записанная в деревне Осовец Белыничского района Могилёвской области (З. Я. Мажэйка, Т. Б. Варфаламеева [1, с. 130]), представляет собой сложный для исполнения вокальный материал. Произведение подходит для студентов, имеющих устойчивые вокальные навыки и опыт пения в народной манере исполнительства на открытом звуке. Завершают летний цикл песни «зажинок» и «дожинок», над нотным материалом которых в настоящее время работают студенты.

Осенний период земледельческого календаря прежде всего, был связан с уборкой урожая, окончанием полевых работ, проведением базаров. Не сложная мелодия шуточной белорусской народной песни «Кацярына ды Тумаш», позволяет студентам, начинающим заниматься вокалом, почувствовать уверенность в себе через воплощение художественных образов. В фольклорных коллективах исполнение этой песни сопровождается инсценировкой, возможно исполнение этой песни в сопровождении баяна, скрипки, цимбал, сопилки и т. д. Ещё один пример игровой песни «Была ў бацькі тры сыны» подходит как для женского голоса, так и для низкого мужского голоса. При исполнении шуточной песни «Пошла Марта жыта жаці» важную роль играет использование дикционных особенностей в произношении поэтического текста, что является средством музыкальной выразительности в произведении.

Наиболее интересными в зимнем цикле белорусских народных песен являются песни-колядки. Широко известны такие песни как «Го-го-го каза», «Ай, калядачкі, бліны-ладачкі». В нотном приложении представлен обработанный вариант песни «Каляда», где прописаны два голоса, позволяющее исполнять куплеты песни вариативно по желанию исполнителя. Произведение способствует формированию навыка правильного певческого дыхания, пению плотным звуком на опоре.

Работа над изучением и адаптацией белорусских народных песен на занятиях «Вокал» и «Вокал и методика преподавания» продолжается. Запланировано пополнение электронного приложения вокального репертуара для студентов второго курса.

Нотный материал электронного приложения может быть использован студентами в период прохождения педагогической практики, в работе со школьниками в объединениях по интересам, на уроках музыки.

📖 *Литература*

1. Мажэйка, З. Я. Песні Беларускага Падняпроўя / З. Я. Мажэйка, Т. Б. Варфаламеева. – М. : Беларуская навука, 1999. – 392 с.

2. Обработки белорусских народных песен (ноты 2) // Блог преподавателя И. В. Жарской. – Режим доступа : https://bspu.by/blog/zharskayai/article/zadanie/obrabotki-belorusskih-narodnyh-pesen-noty-2. – Дата доступа : 15.03.2021.

3. Обработки белорусских народных песен // Блог преподавателя И. В. Жарской. – Режим доступа : https://bspu.by/blog/zharskayai/article/publish/obrabotki-belorusskih-narodnyh-pesen. – Дата доступа : 15.03.2021.

4. Пладунова Т. Фарміраванне этнафанічных эталонаў гучання ў студэнтаў спецыялізацыі “Этнафоназнаўства” БДУ культуры і мастацтва / Т. Пладунова // Традыцыйная культура і дзеці: праблемы этнавыхавання :

Матэрыялы IV Рэспубліканскай навукова-практычнай канферэнцыі выпуск 3. – Мінск, БелДІПК, 2008. – С. 104-116.

5. Шарухо, И. Н. Культурно-географические регионы Республики Беларусь [Электронный ресурс] / И. Н. Шарухо. – Режим доступа : http://www.smalensk.org/?p=330. – Дата доступа : 20.03.2021.

ОБРАЗНЫЙ МИР ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО БЕЛОРУССКОГО КОМПОЗИТОРА Е. В. ГИГЕВИЧ

THE IMAGE WORLD OF PIANO PERFORMANCE BY THE MODERN BELARUSIAN COMPOSER E. V. GIGEVICH

А. Ю. Куцанова, А. Ю. Есауленко
A. Kutsanova, A. Esaulenko
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *Статья посвящена анализу фортепианных произведений современного белорусского композитора Е. В. Гигевич, рассматривается круг образов в пьесах и фортепианных циклах, история их создания и исполнения.*

Annotation. *The article is devoted to the analysis of the piano works of the modern Belarusian composer E.V. Gigevich, the range of images in plays and piano cycles, the history of their creation and performance is considered.*

Ключевые слова: *программность; ассоциативное мышление; фортепианные произведения; дидактический материал.*

Keywords: *programmatic; associative thinking; piano works; didactic material.*

Говоря о музыке современных белорусских композиторов, в первую очередь вспоминаются имена Галины Константиновны Гореловой, Алины Ивановны Безенсон, Григория Федоровича Суруса, Валерия Ивановича Каретникова, Владимира Васильевича Дорохина и многих других. Произведения этих композиторов в большинстве своем входят в репертуар многих конкурсов и фестивалей, являются незаменимой частью современной белорусской музыкальной культуры. Наряду с маститыми представителями белорусской композиторской школы, появляются новые имена, привлекающие внимание своим музыкальным мышлением. Одним из таких композиторов является Екатерина Васильевна Гигевич.

Е. В. Гигевич – талантливый молодой белорусский композитор. Родилась в городе Минске, в семье писателя Василия Гигевича. С раннего детства занималась по композиции у белорусского композитора, заслуженного деятеля искусств БССР Валерия Ивановича Каретникова. Музыкальное образование получила в гимназии-колледже при БГАМ, а также, в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Римского-Корсакова. В настоящее время занимается композиторской деятельностью и работает концертмейстером в Белорусской государственной академии музыки.

Творчество Е. В. Гигевич разнопланово и представлено камерно-инструментальной, вокальной и хоровой музыкой, ансамблевыми произведениями, оркестровой, джазовой музыкой, а также, музыкой для театра и кино.

Фортепианные произведения Екатерины Гигевич написаны в разных формах, от миниатюры до развернутой концертной сюиты, но всем им присущ индивидуальный почерк автора: ярко выраженный мелодизм, обращение к классическим формам и жанрам с насыщением их новым художественным содержанием. Большинство пьес имеют программные названия, которые уже сами по себе вызывают ряд ассоциативных образов. Композитор часто обращается к миру поэзии и сказок. Имея различную сложность, пьесы и циклы могут исполняться, как в школах искусств, так и в средних специальных и высших учебных заведениях. Екатерина Васильевна активно пользуется компьютерными технологиями и с удовольствием делится своими сочинениями в сети интернет, не только нотными публикациями, но и авторскими исполнениями произведений. Это способствует точному пониманию и прочтению авторского смысла.

Программность фортепианных произведений является отличительной чертой музыки Е. В. Гигевич. Среди фортепианных сочинений можно выделить сборник «Музыкальный теремок». В состав сборника входят 14 конкурсных контрастных и разнотематических фортепианных ансамблей, имеющих программные названия. Ансамбли могут исполняться в музыкальных школах, колледжах и высших учебных заведениях. Фортепианные сочинения представлены сюитой «Чудесные приключения Нильса с дикими гусями», вариациями на тему песни «Перепелочка», «5 фортепианными пьесами для фортепиано», детским балетом сказкой «Гензель и Гретель», «Богатырской сюитой», джазовыми произведениями и многими другими. Таким образом, можно сказать о тончайшем художественном вкусе композитора, широком кругозоре, богатой фантазии и способности к ассоциативному мышлению.

Интересным и ярким по образности является детский балет сказка «Гензель и Гретель» по одноименной сказке братьев Гримм. Балет может исполняться как концертная сюита для фортепиано. Довольно часто отдельные номера сюиты можно услышать в конкурсных выступлениях учащихся музыкальных школ искусств. Рассмотрим некоторые из них: «Адажио Гензель и Гретель» - привлекает своей мелодичностью, напевностью и выразительностью музыкальной мысли, лирическим началом. Явно прослеживается философский подтекст данного номера сюиты, уникальная ладо – гармоническая основа, контрастность образов внутри номера, а также, разнообразие фортепианной техники. Ярким номером и контрастным по отношению к «Адажио» является «Баба Яга» – непрерывное движение,

использование аккордовой, октавной техники, сбивчивый ритм, создают неповторимое, уникальное по образному содержанию, эмоционально насыщенное произведение.

Сказочный сюжет также лег в основу «Богатырской сюиты» для фортепиано. Здесь композитор обращается к русской народной сказке «Кощей Бессметный». Сюита представляет собой практический материал для пианистов разного уровня профессиональной подготовки. Сюита состоит из 4 картин, 23 программных концертных номеров. Можно выделить противоположные группы образов: с одной стороны - это Иван – Царевич, Василиса прекрасная, олицетворяющие доброе, светлое начало. Им сопоставлены образы зла: Кощей бессмертный, Баба – Яга. В музыке также можно проследить противостояние этих героев. Светлым образам соответствуют мелодичные, красочные темы. В номере «Василиса прекрасная» средний раздел имеет танцевальную основу, в финале сюиты «Пир горой» наблюдается светлое исконно русское звучание колокольных звонов. Образам зла сопутствует непрерывное движение, сложная фортепианная фактура, яркие штриховые и динамические задачи. Это представлено в номерах: «Марш Кощея», «Скерцо Кощея», «Всадники Кощея», «Баба-Яга».

Образный мир сказочных героев также представлен в сюите «Чудесные приключения Нильса с дикими гусями», среди фортепианных миниатюр можно выделить пьесы «Северное сияние», «Кот и смеющиеся мыши», «Игрушка», «Песенка о странствиях Дюймовочки» и многие другие сочинения, имеющие уникальные названия и интересные своей музыкальной мыслью.

Таким образом, фортепианные произведения Екатерины Васильевны Гигевич представляют собой уникальный дидактический материал, яркий по образному насыщению, разнообразный по фактуре, способствующий техническому развитию пианиста. Фортепианные сочинения могут использоваться не только в учреждениях образования с музыкальным уклоном, но также на уроках музыки в общеобразовательных школах в контексте развития ассоциативного мышления и знакомства учащихся с музыкой белорусских композиторов.

О РОЛИ ФЕСТИВАЛЕЙ В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА В БЕЛАРУСИ ВО ВРЕМЯ ПАНДЕМИИ

ON THE ROLE OF FESTIVALS IN MUSIC AND PERFORMING ARTS DEVELOPMENT IN BELARUS DURING PANDEMIC

А. Ю. Куцанова, Л. Я. Куцелай
H. Kutsanava, L. Kutselai
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматривается фестивальная и конкурсная деятельность музыкальных коллективов в Республике Беларусь в последние несколько десятилетий и ее изменения к началу 2020-х. Особенности проведения фестивалей и их роль в период пандемии.*

Annotation. *The article looks at competition and festival activities of music collectives in Belarus, and their changing nature over the several recent decades up to 2020s. The features of festivals organizing and their role in pandemic.*

Ключевые слова*: фестиваль, коллективы, пандемия COVID-19.*

Keywords*: festival, teams, covid-19 pandemic.*

В мировой культуре традиция проведения фестивалей зародилась в античные времена. Однако формат фестивалей значительно отличался от нашего современного понятия. В нашем современном мире фестиваль является праздником искусства.

Считается, что первые фестивали с некой конкурсной составляющей появились в Англии в 1930-е годы и были в первую очередь музыкальными. Настоящий фестивальный бум начался в послевоенные годы, когда у фестивального движения появилось много новых задач: продемонстрировать собственному народу красоту родного искусства, показать страну в своём национальном колорите на мировой арене. При этом фестивали приобрели ярко выраженную социальную составляющую, часто с патриотической нотой, но несколько потеряли главное — праздничность, а ведь именно она отражает саму суть фестиваля.

Конкурсы-фестивали сегодня вполне отвечают культурно-образовательным потребностям общества. Объединяя в себе задачи фестиваля и конкурса, такой творческий проект дает достаточно свободы и вариативности в организации. Самым ценным участники фестиваля считают возможность услышать множество других исполнителей, подпитаться творческой энергией,

чтобы в дальнейшем с новыми силами продолжить совершенствовать своё исполнительское мастерство.

В Беларуси фестивали и конкурсы проводились с советских времен. Они служили прекрасным стимулом для развития любительского музыкального, хореографического и театрального творчества. Расцветом фестивального движения в БССР являются 70-80-е годы XX века. «Эти фестивали являлись мощнейшим стимулом для развития хорового искусства в стране. В конце каждого тура фестиваля проходил заключительный концерт лауреатов и дипломантов, который становился крупным событием культурной жизни, широко освещавшимся в средствах массовой информации.» [1, с. 418]

Результатом только одного из подобных Республиканских конкурсов (декабрь 1978 – апрель 1979 гг.) «явилось увеличение количества народных мужских (!) хоров; вдвое возросло число хоров народной песни; активизировалась работа среди педагогов (в каждой области появились капеллы учителей, которые имели высокий исполнительский уровень)» [1, с. 418]. Известны не только республиканские, но и региональные местные фестивали, как, например, «Браславские зарницы», «Гомельская весна» и др.

Как правило, такие значительные по масштабу мероприятия проводились 1-2 раза в год по определенному исполнительскому направлению. Многие помнят замечательные «Праздники песни», которые ежегодно проходили в Белорусской государственной филармонии. На сцене и в зале одновременно присутствовали около 700 певцов разного возраста и степени музыкальной подготовки. Главным руководителем этого праздника на протяжении многих лет был профессор В. В. Ровдо. Проведением другого замечательного фестиваля-конкурса «Сузор’е», начиная с 1979 года, до сих пор занимается одно из методических отделений объединения «Минскконцерт». Под свою опеку этот фестиваль взял в первую очередь хоровые коллективы, инструментальные ансамбли и оркестры, которые, благодаря своему достаточно высокому уровню подготовки программ, были отмечены званиями «образцовый» и «народный». Еще один замечательный фестиваль хорового пения академического и народного направления в последние годы неоднократно проводился силами исключительно городской хоровой методической секции г. Минска - «Спявай мая сталіца». Прекрасное фестивальное мероприятие «Хоровое вече» по замыслу организатора, члена Белорусского союза музыкальных деятелей Т. Г. Слободчиковой, должно было чем-то напоминать традиционные праздники песни прибалтийских стран. Без сомнения, все эти песенные праздники могли бы развиваться и далее, если бы не объективные причины, которые приостановили развитие фестивального движения.

Необходимо отметить, что присутствие конкурсной составляющей в фестивале, раньше было большой редкостью. В последние несколько лет появилось огромное количество коммерческих музыкальных фестивалей-конкурсов, где на первый план выходит соревновательная основа. В то время как просто фестивали-праздники стали скорее исключением, чем правилом. Хочется сказать несколько слов о требованиях к конкурсным программам. В коммерческих конкурсах длительность выступления строго регламентирована временными рамками и количеством представляемых произведений. Часто организаторами даются указания о необходимости включения в конкурсную программу определенного сочинения. Такими требованиями характеризуются все успешные международные конкурсы, как например конкурс имени П. И. Чайковского. Если говорить о конкурсах менее масштабных и представительных, то чаще всего выступление конкурсанта ограничивают 1-2 произведениями без четкого обозначения стиля и жанра. Такой формат, без сомнения, не дает полноты впечатлений о возможностях исполнителя.

В то время как при проведении фестиваля и солистам, и коллективам предоставляется возможность более многогранно продемонстрировать свои исполнительские достижения. Время выступления и количество исполняемых произведений значительно расширены, что позволяет участникам в полной мере получить удовлетворение от самого творческого процесса. Отсутствие конкурентной борьбы на сцене помогает коллективам чувствовать себя комфортнее в психологическом аспекте.

К началу 2018 г. в нашей стране происходит постепенное вытеснение фестивалей на второй план. Коммерциализация захватывает конкурсную среду, отодвигая в сторону профессионализм и такую важную сторону процесса развития хорового исполнительства, как творческое общение не только конкурсантов, но и педагогов. Все реже организаторы коммерческих конкурсов приглашают к участию крупные коллективы, что связано со сложностями в организации их размещения (отсутствие просторных помещений) и репетициями с расстановками на сцене.

К сожалению, пандемия коронавируса, начавшаяся в конце 2019 г., внесла еще больше негативных изменений в репетиционный процесс и в творческую жизнь всех без исключения музыкальных коллективов, особенно хоровых. Большинство из них прекращали репетиции полностью. Некоторые проводили занятия небольшими группами, сохраняя социальную дистанцию и противоэпидемические меры. Наиболее предприимчивые перешли на дистанционную форму общения. Поиск оптимальной платформы для групповых занятий отнял много сил и энергии у руководителей этих творческих объединений. Такой значительный перерыв в традиционных способах работы негативно отразился и на качестве подготовки программы.

Начиная с марта 2020 года, у нас в стране и во всем мире ощутимо уменьшилось количество концертов, конкурсов и фестивальных мероприятий. Карантинные меры разной степени коснулись всех вокально-хоровых коллективов, так как во время пения происходит наибольший выброс вирусных клеток от зараженного человека в воздух. И получилось, что самый болезненный удар пандемия нанесла не только по здоровью людей, определенным отраслям экономики, но и по жизнедеятельности коллективных видов творчества. Конечно, если положить на чашу весов ценность человеческой жизни и занятия пением, то перевесит сохранение жизни.

Одним вполне приемлемым вариантом выхода из создавшегося творческого кризиса было решение перенести все фестивальные и конкурсные мероприятия в дистанционный формат. Но вновь хоровые и оркестровые коллективы оказались за рамками этих мероприятий. Выиграли только те коллективы, у которых были припасены видеозаписи концертных и конкурсных выступлений, сделанные еще во время, предшествующее пандемии. А те, кто не ставил перед собой задачу видеофиксации выступлений, опять остались не удел. Анализ числа индивидуальных (ансамблевых) исполнителей и коллективных участников дистанционных конкурсов показал, что превалирующими являются малые ансамблевые формы и солисты.

Исключением в этом году стали фестивали «Сузор’е» и «Спявай мая сталіца”. Организаторам этих масштабных фестивалей-конкурсов удалось максимально использовать время волнообразного спада количества заражений вирусом covid -19 с пользой для творческой жизни музыкальных коллективов. Для многих хоров это поистине стало подарком. Выступление на сцене после такого продолжительного перерыва всегда ощущается торжественнее и праздничнее.

К сожалению, приходится констатировать, что в целом фестивальная жизнь сейчас находится в состоянии «шоковой заморозки». Все руководители и творческие объединения с нетерпением ждут окончания пандемии, чтобы вернуться к нормальной репетиционной, концертной, фестивальной и конкурсной деятельности.

Талантливые дети, молодежь и взрослые составляют важный потенциал любой страны, позволяющий ей эффективно развиваться и конструктивно решать современные экономические и социальные задачи.

Участие в фестивале дает возможность получить опыт творческого общения, которое возникает в пространстве праздника, ощутить радость творческого процесса, пообщаться в неформальной обстановке со своими ровесниками. Кроме того, в фестивалях заложены огромные образовательные возможности, и необходимо научиться ими правильно пользоваться. Потому что каждому важно знать, что его творчество востребовано и оценено по

достоинству. Исполнителю важен успех, и от нас зависит насколько будет эта конкурсная и фестивальная жизнь интересной, полезной и ведущей к успеху.

📖 *Литература*

1. Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – начало XXI века / Т. Г. Мдивани [и др.]; науч.ред. Т. Г. Мдивани; редкол. : А. И. Локотко [и др.]. – Минск : Беларус. навука, 2012. – 560 с.

2. Петрушин, В. И. Музыкальная психология : Учеб. пособие для студентов и преподавателей / В. И. Петрушин. – М. : Гуманит. изд. центр Владос, 1997. – 384 с.

3. Струве, Г. Школьный хор : Кн. для учителя / Г. Струве. – М. : Просвещение, 1981. – 191 с.

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО А. ГЕДИКЕ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

COMPOSITIONS FOR PIANO A. GEDIKE IN MODERN PRACTICE OF LEARNING TO PLAY THE PIANO

Н. А. Ляхова, О. И. Политанская, кандидат искусствоведения, доцент
N. Liakhava, O. Politanskaya,
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматривается музыкально-педагогическое наследие известного советского органиста, пианиста, композитора, педагога – А. Гедике. Анализируется образно-содержательное и жанровое разнообразие музыки композитора.*

Annotation. *The article examinesthe musical and pedagogical heritage of the famous Soviet organist, pianist, composer, teacher – A. Gedike. The figurative-meaningful and genre diversity of the composer's music is analyzed.*

Ключевые слова: *А. Гедике, фортепианная музыка, обучение игре на фортепиано, фортепианная педагогика.*

Keywords: *A. Gedike, piano music, learning to play the piano, piano pedagogy.*

Одним из актуальных вопросов современной практики обучения игре на фортепиано является процесс всестороннего музыкально-художественного развития учащегося. Композиторы разных стран и поколений обращались в своём творчестве к созданию музыки для детей, которая по праву занимает важное место в воспитании музыканта. Весомый вклад в историю развития фортепианно-педагогического репертуара внёс Александр Федорович Гедике (Гёдике) (1877-1957) – русский композитор, органист, пианист, педагог, профессор Московской консерватории, основатель русско-советской органной школы. Многочисленные сочинения композитора не утратили своей ценности в настоящее время, хотя в научно-методической литературе так и не получили должного внимания.

С ранних лет Гедике окружала атмосфера музыкального профессионализма, которая способствовала быстрому развитию будущего композитора. Еще в юные годы мальчик освоил фортепиано и виолончель и с энтузиазмом занимался переложением пьес для домашнего музицирования в семейном ансамбле. В возрасте 12 лет Гедике успешно исполнял органные партитуры на церковных службах, заменяя своего отца – известного органиста.

В пятом классе юный музыкант перевелся учиться в Московскую консерваторию, где в атмосфере талантливых единомышленников (двоюродные братья Н. и А. Метнер, И. Левин, К. Угумнов, А. Гольденвейзер, Е. Гнесина и др.) смог проявить свою музыкальную одаренность. Несомненно, большое влияние на личностное становление Гедике оказал профессорско-педагогический состав консерватории, у которых будущий композитор с воодушевлением учился – А. И. Галли, П. А. Пабст, В. И. Сафонов, С. И. Танеев, Н. М. Ладухин, Н. Д. Кашкнный. После окончания консерватории (1898 г.) по специальности «фортепиано» Гедике начал свою долголетнюю и обширную педагогическую деятельность в трех направлениях: фортепиано, орган и камерный ансамбль. В каждом направлении музыкант проявил свой незаурядный талант и внес значительный вклад, проявив себя как чуткий и профессиональный учитель и воспитатель. Среди его учеников – М. Брук, Т. Гайдамович, И. Козолупова, М. Мильман, Б. Хайкин и многие др. [1]. Будучи заведующим кафедрой камерного ансамбля, Гедике впервые разработал методику преподавания данной дисциплины для учебных высших учебных заведений. Однако, в истории музыкального искусства имя Гедике в большей степени известно как композитора.

Творческое наследие выдающегося российского музыканта весьма значительно: четыре оперы, три симфонии, три увертюры и поэма для симфонического оркестра, музыка к спектаклю, инструментальные концерты (для органа, валторны, трубы и скрипки), многочисленные сочинения для камерного ансамбля, фортепиано, органа, песни и романсы, транскрипции и переложения для разных инструментов. В контексте настоящего исследования, несомненный интерес представляют сочинения композитора для фортепиано, которые неразрывно связаны с музыкально-педагогическим репертуаром пианиста.

Панорама фортепианной музыки Гедике представлена двумя концертами для фортепиано, фортепианным квинтетом, двумя фортепианными трио и достаточно объёмным детским музыкально-педагогическим репертуаром: «40 мелодических этюдов» ор. 32 (1928 г.), «20 маленьких пьес» ор. 6 (1923 г.), «50 лёгких пьес» ор. 46 (1933 г.), «30 лёгких этюдов» ор. 47 (1937 г.), «25 пьес» ор. 59 (1941 г.), «60 лёгких фортепианных пьес» ор. 35 (1 тетрадь (1851 г.), 2 тетрадь (1927 г.), 25 пьес средней трудности для фортепиано ор. 59 и др. В простых миниатюрах композитору удалось воплотить образно-содержательные и технические задачи для начального обучения. Помимо немалых художественных достоинств, сочинения для детей являются энциклопедией различных видов фортепианной техники. Упражнения и этюды Гедике представляют дидактическую значимость для развития как мелкой, так и крупной техники: пятипальцевые последовательности; подкладывание

большого (первого) пальца; разнообразные виды украшений; двойные ноты; скачки; репетиционная, октавная и аккордовая техника и т. д. Так, первая пьеса цикла «20 маленьких пьес» представляет собой один из лучших этюдов для подготовки игры октав, формирования навыка кистевой игры приемом staccato, восьмая пьеса построена на непрерывном фигурационном движении из партии правой руки в партию левой и обратно, что способствует развитию мелкой пальцевой техники. Огромной популярностью пользуются этюды и упражнения для юных пианистов приведенные выше. Они способствуют планомерному развитию технических умений учащихся неразрывно от художественного воспитания вкуса юных пианистов. Так все миниатюры пронизаны русским национальным колоритом и свойственной ему протяжной мелодической песенностью и полифонизацией фактуры.

Фортепианные миниатюры для детей обладают высоким дидактическим потенциалом и направлены на развитие важнейших умений и навыков пианистического мастерства: штрихи, аппликатура, педализация, интонирование и др. Неотъемлемым критерием деткой фортепианной музыки композитора является программность, которая способствует развитию творческого начала у детей, направляя образно-ассоциативное восприятие ребёнка через раскрытие музыкальных образов (зарисовки картин природы, портреты узнаваемых персонажей, игры детей и др.). Яркость, доступность и разнообразие музыкальных образов рассчитаны на эмоциональный отклик ребенка, что позволяет развить его фантазию в контексте решения педагогических задач, направленных на развитие конкретных исполнительских умений и навыков. Так, например, пьесы «В лесу ночью» и«Весёлая песня» (ор. 36) ориентированы на освоение штриха staccato; пьесы «Фугато», «Юмореска» (ор. 59) – на умение играть двойными нотами; пьесы «Напев», «Прелюдия» (ор. 59) – на выработку певучего legato; для работы над аккордовой фактурой рекомендуются пьесы «Раздумье», «Фрагмент» (ор. 59). Преемственно доминируют в детской фортепианной музыке Гедике программные миниатюры, но композитор также разнообразил педагогический репертуар детскими сонатинами, вариациями, обработками русских народных песен.

Стилистически фортепианным сочинения для детей Гедике выдержаны в традициях русской советской школы. Однако композитору всегда особенно близка была фольклорная тематика, а также клавирная музыка И. С. Баха, творчество которого Гедике с ранних лет знал досконально. Музыкальные предпочтения Гедике естественно проявились в его собственной музыке, которая пронизана полифонизацией, стройностью и ясностью формы, обращением к народному мелосу (обработка, цитирование, стилизация), гармонической выверенностью и определенностью.

Фортепианные пьески Гедике входят в обязательную программу ДШИ и ДМШ по классу фортепьяно [2; 3]. Сонатина C-dur, Тема с вариациями C-dur, «Заинька», «Тарантелла», «Ригодон», «Вальс» и др. – примеры простейших фортепианных сочинения для начального этапа обучения, понятные и близкие детскому восприятию, целесообразные в педагогическом отношении. В наши дни эти миниатюры включены в популярные хрестоматии юных пианистов и относятся к лучшим страницам педагогического репертуара.

Педагогическая деятельность Гедике измеряется не одним десятилетием и отмечена значительными успехами как во «взрослой», так и в детской фортепианной педагогике Музыка является правдивым отражением всего бесконечного многообразия чувств и мира ребенка – радости и грусти, скуки и уныния, вдохновения, жалости, горя, тревоги, умиротворения. Их яркий, выразительный, но в то же время ясный музыкальный язык, понятен и близок детскому восприятию. Разносторонняя и плодотворная деятельность Гедике неразрывно связана с богатым пластом творческого наследия композитора, которое насчитывает 96 опусов, среди которых пьесы для фортепиано (в т. ч. 3 сонаты, около 200 лёгких пьес, 50 упражнений). Трудно переоценить творческое наследие композитора, его заслуги в области детской фортепианной педагогики, методы, которого можно считать прогрессивными и в наши дни.

📖 *Литература*

1. Аджелов К. А. Ф. Гедике: сборник статей и воспоминаний / К. Аджелов. – М. : Советский композитор, 1960. – 55 с.

2. Ахремчик, Э. И. Программа по фортепиано для детских музыкальных школ и музыкальных отделений школ искусств / Э. И. Ахремчик, И. Богачёва. – Минск : [б. и.], 1997. – 95 с.

3. Типовые учебные программы детских школ искусств. [Электронный ресурс] // Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь, 26.08.2017. – Режим доступа : https://pravo.by/upload/docs/op/W21732335p_1504040400.pdf. – Дата доступа : 20.04.2021.

ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ ХОРОВОГО ДИРИЖЕРА

MAIN COMPONENTS OF A CHOIR CONDUCTOR'S INTERPRETATION CULTURE

А. В. Михневич, Е. Е. Романович
A. Mikhnevich, E. Romanovich
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматривается понятия «интерпретационная культура хорового дирижера» как часть его профессиональной деятельности. Выделены основные компоненты интерпретационной культуры хорового дирижера, представленные вербальной, невербальной и тактильной культуремами.*

Ключевые слова: *интерпретационная культура, хоровой дирижер, культурема.*

Annotation. *The article discusses the concept of «interpretive culture of a choral conductor» as a part of his professional activity. The main components of the interpretive culture of the choral conductor, represented by verbal, nonverbal and tactile culturems, are highlighted.*

Keywords: *interpretive culture, choral conductor, cultureme.*

В музыкально-педагогическом образовании интерпретационная культура рассматривается как комплексное профессионально-личностное качество учащегося-музыканта (М. Д. Корноухов); важная составляющая его профессиональной компетентности учителя искусства (Н. Н. Телышева). По мнению Н. Н. Телышевой, интерпретационная культура педагога искусства является частью его информационной культуры и «…основана на работе с информацией в любом её проявлении, включая способность к образовательной и просветительской деятельности в области медиа» [5].

М. Д. Корноухов отмечает, что интерпретационная культура музыканта определяется качеством и направленность его мышления, уровнем интеллекта и ценностных ориентаций, мотивационных установок, свойствами характера и темперамента, потребностью в творчестве, способностью к ассоциативным представлениям и эмоциональным переживаниям [3, с. 45]. Выражение художественной интерпретации музыкальных текстов является важной составляющей профессиональной деятельности как музыканта-исполнителя, так и педагога-музыканта, предполагающее не трансляцию готовых

информативных формул и значений, а глубокий процесс познания, переосмысления, творческого исследования.

По мнению М. Д. Корноухова, итогом формирования интерпретационной культуры учащегося в музыкально-педагогическом процессе является рождение нового смысла, проявляющегося во всех структурных компонентах (а не только в исполнительстве) профессиональной деятельности учителя музыки [4]. Интерпретационную культуру хорового дирижера мы рассматриваем как систему взаимодействующих смысловых кругов в определенном информационном поле. Компонентами интерпретационной культуры хорового дирижера являются культуремы, представленные передачей музыкально-смысловых структур в различных знаковых системах.

Понятие «культурема» впервые разработано в рамках лингвострановедческого подхода к изучению языка и культуры. Ц. Д. Бидагаева отмечает, что современный семиотический подход к культуре позволяет ее рассматривать «как совокупность определенных знаков (культурем)» [1, с. 68]. В. Г. Гак определяет культурему как «языковое выражение реалии, формальный и содержательный знак, который соотносится с определенным элементом действительности для выражения и обозначения некоторой реалии – предмета или ситуации» [2, с. 142].

В профессиональной деятельности хорового дирижера можно выделить вербальную, невербальную и тактильная культуремы, выражающие собственную художественную интерпретацию музыкальных текстов.

Вербальная культурема представлена информацией, передающейся с помощью знаков в виде речевого общения хорового дирижера в процессе репетиционной работы с хоровым коллективом.

Невербальная культурема передает информацию с помощью компонентов психомоторики хорового дирижера в процессе репетиционной работы с хоровым коллективом.

Тактильная культурема передает информацию с помощью тактильных элементов коммуникации в процессе обучения в классе хорового дирижирования.

Выделенные компоненты интерпретационной культуры хорового дирижера – вербальная, невербальная и тактильная культуремы – позволяют расширить диапазон профессиональных знаний в области музыкальной педагогики, способствуя повышению музыкального-исполнительского уровня хорового дирижера.

📖 *Литература*

1. Бидагаева, Ц. Д. Соотношение понятий «реалия», «языковая реалия», «культуроним», «культурема» и «лингвокультурема» / Ц. Д. Бидагаева

// Межкультурная коммуникация: основы дидактики : материалы междунар. науч.-метод. семинара, Улан-Удэ, 23 ноября 2016 года / науч. ред. К. Б-М. Митупов, отв. ред. Т. И. Гармаева. – Улан-Удэ : Бурятский государственный университет, 2016. – С. 66–70.

2. Гак, В. Г. Языковые преобразования / В. Г. Гак. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 768 с.

3. Корноухов, М. Д. Интерпретационная культура как индикатор профессиональной компетенции учащегося-музыканта / М. Д. Корноухов // Вестник новгородского государственного университета. – 2011. – № 64. – С. 42–45.

4. Корноухов, М. Д. Интерпретационная культура как комплексно-интегративное качество будущего учителя музыки. – Режим доступа : http://www.rusnauka.com/33_DWS_2013/ MusicaAndLife/1_148110.doc.htm. – Дата доступа : 30.03.2021.

5. Телышева, Н. Н. Интерпретационная культура учителя искусства / Н. Н. Телышева. – Режим доступа : http://www.art-education.ru/electronic-journal/interpretacionnaya-kultura-uchitelya-iskusstva. – Дата доступа : 29.03.2021.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПОТЕНЦИАЛА СОВРЕМЕННЫХ МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА СКРИПКЕ

USING THE EDUCATIONAL POTENTIAL OF MODERN MUSIC AND COMPUTER TECHNOLOGIES IN THE PROCESS OF LEARNING TO PLAY THE VIOLIN

Н. А. Павловская, Т. В. Жагуло
N. Pavlovskya, T. Zhagulo
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В данной статье рассматривается образовательный потенциал музыкально-компьютерных технологий, применение которых способствует оптимизации, интенсификации и рационализации процесса приобретения исполнительских навыков игры на инструменте (скрипка).*

Annotation. *This article examines the educational potential of music and computer technologies, the use of which contributes to the optimization, intensification and rationalization of the process of acquiring performing skills of playing an instrument (violin).*

Ключевые слова: *музыкально-компьютерные технологии; компьютерная техника; программные средства; компьютерные музыкальные программы; образовательные компьютерные программы.*

Keywords: *music and computer technologies; computer equipment; software tools; computer music programs; educational computer programs.*

Использование потенциала информационных технологий, современной музыкальной и компьютерной техники создает оптимальные условия для организации и осуществления процесса познания мира музыкального исполнительского искусства более привлекательным и доступным для обучаемых.

Основными компонентами музыкально-компьютерных технологий принято считать технические аппаратные средства и специализированное программное обеспечение. К техническим средствам принято относить компьютерную технику, средства связи, акустические системы и др. К программному обеспечению – электронные учебники и музыкальные энциклопедии, компьютерные музыкальные программы и др. [3].

Далее мы рассмотрим подробнее некоторые из программных средств обучения, которые, на наш взгляд представляют, наибольшую ценность с точки зрения образовательного потенциала при обучении игре на скрипке.

1. Электронные учебники, электронные музыкальные энциклопедии, библиотечные информационно-поисковые системы и т.д., обеспечивающие развивающую и ознакомительную функции. С помощью таких программ можно в короткий промежуток времени ознакомиться с жизнью и творчеством композиторов, прослушать фрагменты созданных ими произведений, детально изучить нотный материал.

Неоценимый вклад в дело освоения инструмента обычно вносят родители учеников, являясь и первыми слушателями, и первыми критиками, и группой поддержки. Однако не всегда советы родителей приносят ожидаемые положительные результаты. В большинстве случаев это происходит в силу того, что, как правило, большинство родителей не имеют музыкального образования даже в рамках музыкальной школы. Облегчить и интенсифицировать этот процесс может использование программы International Minifiddlers. Она предназначена как для преподавателей, так и для родителей.

Пособие «Звучащие фантазии или караоке для начинающих скрипачей» автора Бурского Игоря Владиславовича представляет собой компакт-диск с видеозаписями партий ученика и аудио записями самих произведений, Подобная звуковая поддержка очень важна для ученика, особенно при выполнении домашних заданий. Использование пособия «Звучащие фантазии», компьютерной техники и акустических систем позволяет интенсифицировать процесс самостоятельной подготовки обучаемого.

2. Колоссальную вспомогательно-образовательную значимость для преподавателя-инструменталиста имеют следующие компьютерные музыкальные программы:

–музыкальные проигрыватели, предоставляющие возможность воспроизведения музыкальных файлов (Windows Media Player, WinAmp, «CyberLink PowerDVD»). При помощи медиа проигрывателей можно слушать музыку с различных форматов цифровой записи (*.WAV *.MP3 *.WMA), можно просматривать видео в формате DVD и других сжатых форматах (*.AVI *.MPEG *.WMV).

– программы, имеющие функции аудио редактора (Adobe Audition, Sony Sound Forge, Steinberg Wave Lab). Программы, имеющие функции редактирования звука позволяют редактировать звуковую волну, обрезать музыкальные произведения, склеивать, делать оцифровку записей;

–программы для написания нотного текста (нотные редакторы), его редактирования и создания аранжировок (Finale, Sibelius, Band-in-a-Box и др.) Возможности этих программ достаточно широки. Они позволяют прослушивать музыкальные произведения еще в процессе создания и вносить поправки, закреплять основы нотной грамоты, проигрывать набранный нотный материал на инструменте одновременно со звучащим голосом и т.д.

3. Программы Мультимедиа, обеспечивающие техническую поддержку процесса приобретения и развития исполнительских навыков скрипача («EveryonePiano.exe», «Music Tutor Free» для iOS и Android, «Метроном», «Камертон» и др.) Программы с графической фиксацией высоты тона могут быть полезны для настройки инструмента и эпизодического использования в процессе обучения.

Бесплатная программа Everyone Piano 2.3.4.14 принадлежит к категории Мультимедиа (подкатегория Плееры). Представляет собой виртуальное пианино, на котором звуки извлекаются при помощи клавиш компьютера и мыши, в левом нижнем углу находится графическое отображение прозвучавшей ноты. Использование этой программы актуально для начинающих скрипачей, так как данный ресурс представляет возможность всегда иметь под рукой эталон высоты того или иного музыкального звука.

Незаменимыми помощниками для настройки инструмента в домашних условиях могут стать приложения, оказывающие эту помощь. Программа nTune:Violin Free by Cocoada использует записанную базовую настройку для нот G, D, A и E, а не сгенерированные звуковые эффекты, в том числе параметры воспроизведения для arco или pizzicato. Программа предоставляет пользователям возможность непрерывно слышать ноты, настраивая скрипку.

Приложение тюнер для скрипки – Violin Tuner – https://play.google.com/store/apps/details?id=com.kme.violintuner&hl=ru&gl=US – использует визуализацию звуковой волны. Все функции при настройке инструмента будут показаны на шкале для каждой струны в отдельности, с индикацией отклонения от заданных параметров звука.

Современные программы зачастую объединяют в себе функции камертона и метронома, поддерживают режимы отображения маятника, помогают контролировать время занятий, используют режим воспроизведения в реальном времени, что также представляет удобство в использовании.

Музыкально-компьютерные технологии позволяют эффективно использовать в учебном процессе звукозаписи музыкальных произведений с отсутствующей партией солиста т. е. фонограммы. Фонограмма является прекрасным тренажером, позволяющим исполнителю совершенствовать свое мастерство, оттачивая технику исполнения, ансамблевые навыки, предоставляющая возможность многократных повторений, в то время как игра с концентмейстером, как правило, строго регламентирована. Использование фонограммы, как вполне эффективного средства обучения, повышает результативность выполнения домашних занятий стимулирует самостоятельность, мотивацию и поддерживает устойчивый интерес к занятиям.

Использование акустических систем воспроизводства звука предоставляет широкие возможности для развития творческих способностей музыканта-скрипача. Приобретая навыки игры на скрипке, в настоящее время очень важно научить ребенка не только транслировать сочинения композиторов, но и сформировать путем комбинации собственных музыкально-слуховых представлений создавать личностно значимые для обучаемого продукты творчества. Музыкально-компьютерные технологии позволяют осуществлять работу в данном направлении, используя технические средства и программы, характеристика которых была представлена выше.

Итак, мы с определенной долей уверенности можем констатировать, что использование образовательного потенциала современных музыкально-компьютерных технологий позволяет существенно облегчить приобретение некоторых умений и навыков, повысить качество преподавания музыкально-исполнительских дисциплин, стимулировать интерес и мотивацию обучаемых к игре на таком замечательном инструменте как скрипка. Применение музыкально-компьютерных, информационно-коммуникационных технологий в музыке – одно из перспективных и актуальных направлений развития музыкальной педагогики в целом. Внедрение музыкально-компьютерных технологий побуждает традиционную модель музыкального образования к переходу на качественно новый уровень педагогического взаимодействия, межличностной коммуникации и технического оснащения.

📖 *Литература*

1. Белов, Г. Г. Музыкально-компьютерные технологии – неизбежный фактор времени: размышления композитора / Г. Г. Белов // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 3 (64). – С. 174-176.

2. Белов, Г. Г. Музыкальный компьютер (новый инструмент музыканта): учебное пособие для 10-11 кл. общеобраз. учреждений / Г. Г. Белов, И. Б. Горбунова, А. В. Горельченко. – СПб. : СМИО Пресс, 2006. – 212 с.

3. Вотинцев, А. В. Музыкально-компьютерные технологии в профессиональной деятельности руководителя вокально-хорового ансамбля : Учебное пособие / А. В. Вотинцев, М. Ю. Самакаева; ФГБОУ ВПО Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2012. – 88 с.

РЕГИОНАЛЬНЫЕ КОНТЕКСТЫ СКРИПИЧНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИХ УНИВЕРСИТЕТОВ

REGIONAL CONTEXTS OF VIOLINISTS' PERFORMING TRAINING AT LATIN AMERICAN UNIVERSITIES

М. А. Рохас Галик
M. A. Rojas Galike
Южноукраинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского (Украина)
Науч. рук. – Г. Ю. Николаи, доктор педагогических наук, профессор

***Аннотация**. В статье охарактеризованы проблемы современного музыкального образования в Латинской Америке, в т. ч. скрипично-исполнительской подготовки студентов университетов, которая находится на начальном этапе своего развития. Освещены вопросы функционирования молодежных симфонических и камерных оркестров в латиноамериканских университетах; рассматриваются трудности, связанные с поисками высокохудожественных произведений, написанных для скрипки региональными композиторами.*

***Annotation**. The article outlines the problems of contemporary music education in Latin America including violinists' performing training at universities, which is currently at the initial stage of its development. The author reveals the issues of youth symphony and chamber orchestras' functioning at Latin American universities, considers challenges concerned with selection of quality violin music written by local composers*

***Ключевые слова**: латиноамериканские университеты, скрипично-исполнительская подготовка студентов, региональный репертуар для скрипки.*

***Keywords:** Latin American universities, violinists' performing staining, regional violin repertoire.*

В последние десятилетия развитие музыкального образования в Латинской Америке находится в стадии перманентных поисков, результаты которых весьма неоднозначны. На этой стадии можно наблюдать положительное влияние внешних факторов, особенно появление в университетской среде молодых музыкантов-профессионалов, получивших высшее образование в Европе, в том числе и в Украине. Следует отметить, что в латиноамериканском регионе значительно увеличилось число абитуриентов, стремящихся получить музыкальное образование. Поскольку в Латинской

Америке скрипка весьма популярна и часто используется как в академической, так и в эстрадной музыке, появляется все больше отечественных музыкантов, которые посвятили себя популяризации этого инструмента в различных сферах музыкального искусства. В этой связи возникает проблема поисков, а также создания соответствующих скрипичных произведений.

Сегодня в Латинской Америке актуализировались исследования в области этнической музыки. Чаще всего изучается музыка индейских племен Андского региона. Среди этих исследований упомянем работы Цезаря Боланьоса (Bolaños, César) о роли скрипки в жизни коренных народов и Едгардо Сивальеро (Civallero, Edgardo) о традиционной скрипичной музыке латиноамериканского региона.

В тоже время наблюдается практическое отсутствие латиноамериканских опусов, написанных собственно для скрипки. В свой репертуар студенты все чаще включают транскрипции популярных произведений, написанных для других инструментов или вокалистов. Поэтому проблема создания полноценного национального репертуара для обучения студентов-скрипачей и соответствующих методик работы над ним сохраняет свою актуальность.

Латиноамериканская музыка известна в первую очередь своими зажигательными ритмами (от сальсы и до аргентинского танго). В то же время, эквадорский пасильо, гуагуанько, гуарача или музыка Анд гораздо менее известны в Европе. Изучение этих ритмов и в целом стилей, которые весьма отличаются друг от друга, представляется нам весьма своевременным. Подчеркнем, что многие из них существовали еще до испанской конкисты или были связаны с европейской музыкой, в том числе и скрипичной.

Следует помнить, что итальянская скрипка, появилась в регионе сначала в миссиях иезуитов и францисканцев, а позже ассимилировалась в среде коренных народов Латинской Америки, причем на ней стали исполнять и городской фольклор, и этническую музыку; в испанских же колониях скрипку активно использовали музыканты-аматоры. Таким образом, этот инструмент органично вписался в латиноамериканскую музыкальную культуру [1].

К сожалению, сегодня в Латинской Америке еще не существует региональных методик обучения игре на скрипке. По нашему мнению, настало время создавать авторские методики обучения студентов-скрипачей с использованием отечественного репертуара. Кроме этого, было бы желательно иметь абитуриентов с высоким уровнем скрипично-исполнительской подготовки. Предлагаем взять пример с Украины, где существуют специализированные музыкальные школы для одаренных детей (например, школа Столярского в Одессе), в которых наряду с музыкальными дисциплинами изучаются и общеобразовательные предметы, но основными являются первые.

Подчеркнем, что до 2015 года музыкальное образование в Эквадоре можно было получить только в консерваториях особого типа, обучение в которых могло начинаться в младшем школьном возрасте. В соответствии с Постановлением № 5614 от 17 ноября 1997 года и меморандуме о реформе от 24 июня 1998 года, опубликованного в официальном реестре 9 июля 1998 года, обучение в консерватории осуществлялось на трех уровнях: начальном, техническом и технологическом.

Начальный уровень с шестью семестрами имел в качестве конечной цели формирование ритмических и элементарных слуховых навыков и усвоение нотной грамоты, а также развитие музыкальных способностей. На техническом уровне в течение шести семестров учащиеся осваивали азы инструментально-исполнительской подготовки. На технологическом уровне постигали теоретические и практические аспекты музыкального исполнительства в качестве солиста и члена симфонических и эстрадных коллективов [2].

В Латинской Америке самой известной является национальная система молодежных детских оркестров и хоров Венесуэлы. В то же время коренные народы имеют свои музыкальные традиции, хотя туземная скрипка отличается простотой конструкции, качеством звука и манерой игры. Так, в Перу наличие фольклорной скрипичной музыки зарегистрировано в департаментах Арекипа, Кахамарка, Куско, Лима, Уанкавелика и Ууануко. В Колумбии её используют народы инга и камса, в Эквадоре – кечуа-говорящие народы, такие как сарагуро в провинции Лоха, отавало в провинции Тунгурауа; каньяри в провинции Канар, а в Боливии наличие скрипичной музыки зарегистрировано в департаменте Потоси среди кечуа-говорящих народов, а также народов кальча и чича [3]. В настоящее время многие молодые люди из этих регионов начали записываться на курсы, в музыкальные школы или консерватории, где они могут освоить академическую скрипку, что вселяет надежду на качественный скачок в скрипично-исполнительской подготовке студентов латиноамериканских университетов.

Следует пояснить, что в большинстве университетов Латиноамериканского региона осуществляется скорее музыкально-теоретическое, музыковедческое обучение студентов. Скрипично-исполнительская подготовка как факультативная чаще всего выносится за основное расписание, хотя престижным для университетов является наличие студенческого симфонического оркестра. В этой связи возникают репертуарные проблемы. Большинство региональных композиторов, которые создавали произведения для скрипки, в основном ориентировались на европейскую академическую музыку. К сожалению, эти произведения не известны широкой публике, а в творчестве одного из самых известных латиноамериканских композиторов, Вилла Лобоса, прославившегося стилевым синтезом

европейской академической и бразильской народной музыки, скрипичные произведения почти отсутствуют. Остается надеяться, что современные латиноамериканские композиторы смогут пополнить репертуар для солистов-скрипачей и камерных оркестров, который будет восприниматься с не меньшим энтузиазмом, чем европейский.

Выводы. Проблемы развития скрипичного искусства в Латиноамериканском регионе представляют существенный интерес. Скрипка смогла стать одним из основных инструментов, на которых исполняются и академические, и популярные произведения. В то же время, скрипично-исполнительская подготовка студентов латиноамериканских университетов находится на начальном этапе своего развития и осуществляется зачастую в целях функционирования симфонических оркестров этих высших учебных заведений. Ожидаем, что с ростом интереса к скрипичной музыке в регионе будет создан соответственный высокохудожественней латиноамериканский репертуар.

📖 *Литература*

1. Civallero Edgardo. “Violines” tradicionales de América Latina. Parte I. Argentina y Paraguay / Edgardo Civallero. – 2° ed. rev. – Bogotá: Wayrachaki editora, 2021, c2015.

2. Revista, memoria histórica del conservatorio de música ¨Salvador Bustamante Celi. – Loja, Ecuador 2004.

3. Bolaños César, Origen de la música en los Andes : instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la Región Andina precolonial Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, 36 p.

ТРАДИЦИОННЫЕ И ИННОВАЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ ПОДГОТОВКИ МАГИСТРОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА К РАБОТЕ СО СТУДЕНЧЕСКИМ АНСАМБЛЕМ СКРИПАЧЕЙ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ

TRADITIONAL AND INNOVATIVE ASPECTS OF TRAINING MASTERS' OF MUSICAL ARTS FOR WORKING WITH A VIOLINS ENSEMBLE AT THE INITIAL STAGE

Э. Р. Рохас Мендиета
E. R. Rojas Mendieta
Южноукраинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского (Украина)
Науч. рук. – Г. Ю. Николаи, доктор педагогических наук, профессор

Аннотация. *Освещены традиционные и инновационные аспекты подготовки магистров музыкального искусства к работе со студенческим ансамблем скрипачей, выделены принципы формирования их исполнительской культуры, которые конкретизированы в методической плоскости. Показано, что взаимодействие традиций и инноваций в подготовке будущих магистров музыкального искусства к работе со студенческим ансамблем скрипачей является залогом успеха их музыкально-педагогической деятельности/*

Annotation*. The article outlines traditional and innovative aspects of masters of musical arts for working with a violins ensemble, singles out the principles of shaping their performing culture from the point of view of methodology. The author demonstrates that combining tradition and innovation in preparation of masters of music art for working with a violins ensemble accounts for their successful musical and pedagogical career.*

Ключевые слова*: традиционные и инновационные аспекты; подготовка; магистры музыкального искусства; работа со студенческим ансамблем скрипачей*

Keywords*: traditional and innovative aspects, training, masters of musical arts, working with a violins ensemble.*

В XXI столетии, которое характеризуется кардинальными изменениями во всех сферах жизнедеятельности человечества, проблема традиций и инноваций становиться особенно актуальной в искусствоведении и музыкальной педагогике, в том числе и в сфере подготовки магистров-скрипачей. Анализ научной литературы показал, что основной массив работ сфокусован на проблемах развития академического скрипичного искусства,

функционирования скрипичной музыки, формирования творческой личности скрипача, его технического мастерства. В украинском искусствоведении исключением являются исследования Н. В. Чистяковой, которая интерпретирует понятие практики общественного музицирования как систему функционирования музыки в хронотопе, которая «дифференцируется» по признакам исторической, национальной, а также пластовой стилистики и отвечает общественно-культурным запросам и предложениям» [1, с. 14]. В нашем исследовании мы выделяем принципы формирования исполнительской культуры будущих магистров музыкального искусства, среди которых «индивидуальный подход и творческая свобода; художественная интерпретация произведений путём осмысления идеи композитора, подтекста и контекста; создание творческой атмосферы в классе; осознание значимости и высокой ценности музыкального искусства; активизация самостоятельности и др.» [2, с. 242]. По нашему мнению, одна из важных особенностей, которые будущий магистр музыкального искусства должен иметь в виду в работе с ансамблем, является формирование у его участников умения слушать. Следует помнить, что есть большая разница в том, чтобы быть солистом или музицировать в группе. Последнее предполагает серьезный слуховой контроль каждого участника ансамбля.

Когда мы говорим о методике работы с ансамблем скрипачей, мы должны помнить, что она всегда должна основываться на следующих аспектах: осознание тела без напряжения, упражнения для достижения высокого качества техники, верное размещение скрипки и смычка, координация правой руки с левой, навыки слушания, хороший звук, настройка, хорошее знание теории музыки, когнитивных и выразительных аспектов, памяти и интерпретации.

Существует мнение, что реализация этих методических аспектов игры в аматорском ансамбле скрипачей на начальном этапе должна осуществляться в индивидуальной форме с учетом индивидуальных особенностей каждого участника ансамбля и начинаться с простых упражнений на открытых струнах. Подчеркнем, что индивидуальная слуховая тренировка является основой для работы в ансамбле и необходима для того, чтобы иметь возможность включить в его репертуар и академические, и популярные произведения. Однако наше экспериментальное исследование, проведенное в процессе создания аматорского ансамбля скрипачей – студентов Национального университета Лохи (Эквадор), показало эффективность использования адаптированной методики Синъити Судзуки, особенно игры в унисон, что является инновацией для отечественной музыкальной педагогики.

Среди традиционных и инновационных аспектов подготовки будущих магистров музыкального искусства к работе со студенческим ансамблем скрипачей важное значение имеют вопросы обогащения их (магистров) опыта

работы с разнообразным репертуаром. Традиционный репертуар таких ансамблей состоит из произведений популярной классики таких, как «Ave Maria» И. С. Баха–Ш. Гуно или «Маленькой симфонии» А. Вивальди. Еще один аспект – использование аранжировок произведений современных композиторов, в которых сильны национальные традиции. В той связи приведем пример упрощенных скрипичных аранжировок произвєедений современных украинских композиторов таких, как «Українська мелодія» М. Скорика или «Болеро» М. Стецюна. Инновационным будет использование адаптированных обработок саундтреков из кинофильмов, например из «Списка Шиндлера» Дж. Вильямса. Однако самой интересной инновацией считаем творение оригинальных произведений и римейков поп и рок образцов, которые создаются руководителем совместно с участниками конкретных аматорских ансамблей скрипачей. Решение этой проблемы относительно поиска, создания и использования специфичного для Эквадора репертуара является целью дальнейших исследований.

Вывод. Считаем, что взаимодействии традиций и инноваций в подготовке будущих магистров музыкального искусства к работе со студенческим ансамблем скрипачей, является залогом успеха их музыкально-педагогической деятельности.

📖 *Литература*

1. Чистякова, Н. В. Ансамблі за участі скрипки в Україні 1990 – 2010-х років: генезис, стилістика, форми репрезентацій. – Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства … 17.00.03 – музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми, 2018. – 22 с.

2. Рохас, Е. Р. Узагальнення методичного досвіду відомих скрипалів як засіб формдування виконавської культури / Е. Р. Рохас // Актуальні питання мистецької освіти та виховання: Зб.наук. праць. – Вип.2 (12), 2018. – С. 234-243.

ТРАКТАТ К. Ф. Э. БАХА И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННУЮ ФОРТЕПИАННУЮ ПЕДАГОГИКУ

TREATISE OF K. F. E. BACH AND HIS INFLUENCE ON MODERN PIANO PEDAGOGY

А. Г. Семенюк, А. Е. Лебедева, магистр искусств
A. Semenyuk, A. Lebedeva
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматриваются эстетические, педагогические, просветительские и исполнительские принципы одного из величайших композиторов, исполнителей и педагогов 2-й половины XVIII века К. Ф. Э. Баха, представленные в его теоретическом трактате «Опыт об истинном искусстве игры на клавире», и оказавшие значительное влияние на развитие теории и истории пианизма, современного фортепианного искусства и педагогики.*

Annotation*. The article considers the aesthetic, pedagogical, educational and performing principles of one of the greatest composers, performers and teachers of the 2nd half of the 18th century K. F. E. Bach, presented in his theoretical treatise "Experience on the true art of playing the clavier," and which had a significant impact on the development of the theory and history of pianism, modern piano art and pedagogy.*

Ключевые слова*: клавирная и фортепианная педагогика; клавирное искусство; интонация; содержание произведения; теория аффектов.*

Keywords*: clavier and piano pedagogy; clavier art; intonation; the content of the work; the theory of affections.*

Одним из выдающихся композиторов, исполнителей и педагогов 2-й половины XVIII века был сын великого Иоганна Себестьяна Баха Карл Филипп Эммануил Бах (1714-1788). Его произведениями восхищались венские классики: Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. в. Бетховен, скрупулезно их изучая, они знакомились с сонатной формой и оттачивали свое мастерство. В. А. Моцарт, находясь под впечатлением сонаты К. Ф. Э. Баха, в юном возрасте говорил: «Он отец, мы дети. Если кто-нибудь из нас и знает кое-что, этим мы обязаны ему» [1, с. 41]. А. Г. Рубинштейн в своем легендарном курсе лекций по истории фортепианной литературы не только знакомил слушателей с величайшими произведениями К. Ф. Э. Баха, но так же отмечал его влияние на становление многих других композиторов и исполнителей, обучавшихся по методическому труду крупнейшего педагога, сыгравшего огромную роль в развитии

клавирного и фортепианного искусства и педагогики. К сожалению, многие произведения композитора и его труд находились в забвении долгие годы. Поэтому, актуальной проблемой для современной фортепианной педагогики и исполнительства является возрождение интереса к клавирному и фортепианному творчеству К. Ф .Э. Баха, а так же исследование его теоретического труда, дающего возможность по-новому понять особенности работы и исполнения произведений барочных композиторов и венских классиков, изучить педагогические и просветительские принципы автора.

В трактате «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» К. Ф. Э. Бах обобщил свои педагогические принципы, а также прогрессивные идеи предшественников и современников. Труд состоял из 2 частей, первая была опубликована в 1753 году, вторая - в 1762 году. В предисловии к трактату К. Ф. Э. Бах поднимал важный вопрос о высоком уровне профессиональной подготовки клавириста, о его разносторонней образованности и умении на практике применить полученные знания, умения и навыки. Клавирист должен был владеть искусством композиции, импровизации, уметь транспонировать в любую тональность, безупречно читать с листа произведения, написанные для любых составов инструментов, аккомпанировать по генерал-басу, преподавать и играть в ансамблях.

Самой важной задачей, стоящей перед любым исполнителем, по мнению великого педагога, было раскрытие содержания произведения, понимание вложенных в него чувств композитора, и передача их слушателю. Карл Филипп Эммануил жил и творил в эпоху сентиментализма и развития теории аффектов, в музыке чувства передавались с помощью определенных интервалов, интонаций, гармоний и других выразительных средств. Грамотный исполнитель мог верно прочитать все авторские символы и указания в тексте, понять и передать замысел и чувства композитора, пропуская их через себя.

Большое внимание К. Ф. Э. Бах уделял обучению искусству пения на инструменте, он рекомендовал слушать хороших певцов, ансамбли инструментов и перенимать их способы артикуляции, добиваться певучего звукоизвлечения на клавире. Для работы над качественным звуком следовало выбирать клавикорд, т.к. именно этот инструмент, в отличие от клавесина, обладал более певучим звуком, и на нем можно было научиться хорошему исполнению. По мнению Карла Филиппа Эммануила, «если научишься хорошо играть на клавикорде, то сможешь освоить и клавесин, в другой последовательности – не получится» [2, с. 53].

Одной из серьезных проблем, затронутых Бахом в трактате, была проблема выбора репертуара. Очень часто педагоги не могли играть сложный репертуар, поэтому, давали своим ученикам произведения собственного сочинения, ограничивая своих воспитанников в развитии. Такая манера

преподавания сильно критиковалась Бахом. Он считал, что хороший педагог должен уметь играть на инструменте и хорошо показывать, постоянно обновлять свой репертуар, находить для своих учеников соответствующие их возрасту и развитию произведения, обязательно обращаться к сочинениям великих композиторов, созданных ранее и к сочинениям современников.

В трактате большая роль была отведена техническому совершенствованию исполнителя. Бах писал о правильной посадке напротив центра клавиатуры; о предплечье, наклоненном в сторону клавиатуры; о закругленных пальцах, смотрящими косточками в крышку инструмента; об активном использовании 1 пальца, который являлся ключом к любой аппликатуре и придавал гибкость всем пальцам; об игре репетиций; о подкладывании и перекладывании пальцев. Оптимальную аппликатуру следовало продумывать перед уроком, чтобы во время занятия показать ученику ранее подобранный лучший вариант.

Одним из важных вопросов, волнующих Карла Филиппа Эммануила в трактате, являлся вопрос исполнения украшений или «манер». Украшения помогали композитору и исполнителю передать нужный аффект в произведении, помогали связать длинные ноты и продлить их звучание. Любые «манеры» следовало играть за счет следующей ноты, ровным биением, расшифровывать с верхней вспомогательной ноты. Самым сложным считалось исполнение трели, рекомендовалось ее учить разными пальцами, но исполнять самыми сильными (в правой руке 2,3 и 3,4 пальцами, в левой – 1,2 и 2,3).

В трактате были даны полезные советы для исполнения свободной фантазии и аккомпанемента. Фантазия или импровизация должна была звучать оригинально и свободно, желательно, без деления на такты, соответствовать характеру далее исполняемого произведения, клавирист использовал отклонения в большое количество тональностей и различные фигурации. Аккомпанемент должен был оживлять интерпретацию, звучать благородно, доброжелательно, помогать солисту раскрыть содержание произведения, в сольных эпизодах можно было показать виртуозность и темперамент, главное – следовало аккомпанировать с душой и тактом.

Трактат Карла Филиппа Эммануила Баха «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» имел историческую и методическую ценность, в нем были отражены эстетические воззрения композитора, уделено внимание содержательному исполнению произведения и проживанию аффектов в момент интерпретации. Одними из основных вопросов, затронутых в трактате и актуальных для современной педагогики, являлись вопросы обучения искусству интонирования, импровизации и аккомпанемента, выбора педагогического репертуара, совершенствования технического мастерства исполнителя. Таким образом, К. Ф. Э. Бах оказал значительное влияние на

развитие теории и истории пианизма, современного фортепианного искусства и педагогики.

📖 *Литература*

1. Алексеев, А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия / А. Д. Алексеев. – М. : Классика-XXI, 2013. – 176 с.

2. Бах, К. Ф. И. Опыт истинного искусства клавирной игры / К. Ф. И. Бах; пер. Е. Юшкевич. – СПБ. : EARLYMUSIC, 2005. – 173 с.

ДЕТСКОЕ ХОРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ХОРОВАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ОДНА ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ФОРМ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ

CHILDREN'S CHORAL PERFORMANCE AND CHORAL AMATEUR PERFORMANCE AS ONE OF THE MOST IMPORTANT FORMS OF AESTHETIC EDUCATION OF CHILDREN

А. Г. Семенюк, А. М. Шугаев, доцент
A. Semenyuk, A. Shugaev
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье ставится вопрос о влиянии музыки и хорового исполнительства на развитие детей и их эстетическое воспитание посредством хоровой самодеятельности.*

Annotation. *The article under consideration raises the question of the influence of music and choral performance on the development of children and their aesthetic upbringing through choral amateur performance.*

Ключевые слова*: хоровое исполнительство, эстетическое воспитание, детский хор, хоровая самодеятельность.*

Keywords*: choir performance, aesthetic education, children's choir, amateur choir.*

На сегодняшний день в обществе созрело понимание культуры как важнейшего фактора развития страны, её благосостояния и безопасности. Этой же цели служит музыка как важное составляющее культуры, являясь могучим источником мыслей и нравственных ориентиров.

Пользуясь простыми теоретическими понятиями о музыкальных и немузыкальных (шумовых) звуках можно смело заявлять – жизнь человека без музыки невозможна. Примеры тому: шум дождя или скрип снега. Неоспоримо и влияние музыки на человека. Например, классическая музыка, преимущественно написана в ритме работы сердца (60-70 ударов в минуту), поэтому благотворно влияет на основные функции всего организма.

Влияние музыки на развитие детей широко известно, а особого внимания заслуживает такой аспект, как музыка и личность. В последнее время все меньше родителей задумываются о музыкальном воспитании своих детей. Вместо музыкальной школы ребенка отправляют на дополнительные занятия английским, китайским или математикой, полагая, что это гораздо больше пригодится ему в дальнейшей жизни, чем умение играть на скрипке или фортепиано. Однако, занятия музыкой приучают ребенка к ежедневному

систематическому труду, усидчивости, прививают ему терпение. Постоянное слушание и воспроизведение музыкальных произведений способствует развитию внутреннего мира ребенка, делая его ярче, богаче и счастливее, ведь он учится понимать и слышать то, что многие его сверстники услышать и понять не в силах [2]. Музыка так же позволяет развиться пространственному представлению и образному мышлению человека. Все это способствует развитию в ребенке умения тонко чувствовать, ощущать эмоции как свои, так и другого человека. Музыка способна дать мощный толчок и раскрыть множество других способностей, заложенных в одном человеке. Примером того является Леонардо да Винчи, который был не только великим художником, но и гениальным скульптором, инженером, архитектором, поэтом, великолепно пел и даже преподавал искусство пения.

Погружаясь в мир высокой духовной музыки, человек гармонизирует и развивает все духовные способности, необходимые в различных областях творчества, тем самым совершенствует свое эстетическое воспитание. В педагогике, данное понятие является одним из направлений, главная цель которого научить человека понимать и ценить прекрасное.

Д. С. Лихачев в своей книге "Теория эстетического воспитания школьников" опирается на определение, данное К. Марксом: «Эстетическое воспитание – целенаправленный процесс формирования творчески активной личности ребенка, способного воспринимать и оценивать прекрасное, трагическое, комическое, безобразное в жизни и искусстве, жить и творить "по законам красоты"» [4, с 168]. Автор подчеркивает ведущую роль целенаправленного педагогического воздействия в эстетическом становлении ребенка, что тесно связано с нравственным воспитанием, так как красота выступает своеобразным регулятором человеческих взаимоотношений. В практическом аспекте, одним из самых эффективных методов проявления и непрерывного совершенствования эстетического воспитания, является хоровая самодеятельность, основная задача которой – идейно-эстетическое воспитание людей, удовлетворение их духовных потребностей.

Развитие хоровой культуры является гарантом развития страны в целом, её независимости и высокого международного авторитета. Современное общество нуждается в духовных ориентирах; в национальной и личностной самоидентификации; в создании условий для формирования позитивного мироощущения и мировоззрения. Хоровое искусство – механизм, который влияет на психологическое здоровье людей и развивает их скрытые творческие способности. Хоровое пение – коллективный вид деятельности. Он способствует снижению личных амбиций, дисциплинирует и учит детей ответственности.

В наше время не во всех школах, даже музыкальных, есть хоровые дисциплины либо профессиональные коллективы. А именно там хоровая самодеятельность играет особую роль, являясь единственными источниками музыкально-песенной культуры и реализатором важных культурно-просветительских задач [1].

Хор имеет множество своих достоинств, особенно в развитии ребенка. Для детей занятия в хоре способствуют: улучшению общего состояния здоровья; улучшению памяти и речи; развитию навыков общения, обогащению общего культурного уровня, в том числе способствуют закреплению и сохранению культурных традиций; формированию высокой самооценки, уверенности в собственных силах, нацеленности на результат; социальной толерантности, в том числе развитию милосердия.

Н. А. Ветлугина отмечает: «Пение относится к числу тех видов деятельности, в процессе которых успешно развивается эстетическое отношение к жизни и музыке; обогащаются переживания ребенка; активно формируются музыкально-сенсорные способности и особенно музыкально-слуховые представления звуковысотных отношений» [3, с. 108].

У каждого вида искусств имеется свои идеи, свой смысл. В постижении смысла музыки особую роль играет хормейстер (музыкальный руководитель), который служит проводником в мир музыки. Руководитель и хор – это единое целое. Достойный руководитель является для участников старшим товарищем, относящийся одинаково ко всем членам коллектива, без оказания предпочтений. Авторитет руководителя должен быть очень высок, он завоевывается знаниями, хорошей работой и активным участием в жизни хорового коллектива. Руководитель должен быть требовательным в первую очередь к себе, являться образцом дисциплинированного и галантного поведения. В связи с этим на руководителе хора лежит большая ответственность: заинтересованность ребят, обучение их всему, развитие в них творческих способностей. Для этого необходимо найти индивидуальный подход к каждому участнику хора, сплотить всех ребят в одну большую и дружную семью. Кроме того, руководитель хора занимается и организацией выступлений. Именно на нем лежит ответственность за детей при выездных концертах или на конкурсах.

Всю многогранность этого мира каждый исполнитель может понять, прочувствовать и прикоснуться именно через разнообразный репертуар, способствующий эстетическому воспитанию детей. Руководитель выбирает репертуар, исходя из вкусов детей, учитывая возраст, диапазон хора и их предпочтения. Такой метод работы позволяет профессионально развивать воспитанников, предлагая им разные произведения по сложности исполнения.

Важной частью эстетического воспитания является народная песня и народное творчество (попевки, частушки, былины) – это ценнейшее достояние каждого народа.

Прикоснуться к народному творчеству впоследствии можно в любом ССУЗе или ВУЗе. Безусловно, более полную картину может дать именно участие в коллективе пропагандирующим фольклор. К примеру, на базе БГПУ есть народный коллектив – ансамбль белорусской музыки и песни "Ярыца". Настоящий коллектив существует уже 30 лет и объединил немало людей с совершенно разными взглядами на жизнь и единой любовью к народной музыке [5].

Таким образом, благодаря хоровому пению участники получают возможность не только слушать высокохудожественные образцы музыкального искусства, но и соприкасаться с ними в процессе активного исполнительства. Пение в хоре – одна из важнейших форм эстетического воспитания детей.

🕮 *Литература*

1. Асафьев, Б. В. О хоровом искусстве / Б. В. Асафьев; сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.

2. Богданова, Т. С. Основы хороведения: учеб. пособие / Т. С. Богданова. – Минск : БГПУ, 2009. – 128 с.

3. Ветлугина, Н. А. Эстетическое воспитание в детском саду / Н. А. Ветлугина – М. : Просвещение, 1985. – 207 с.

4. Лихачев, Б. Т. Теория эстетического воспитания школьников : Учеб. пособие по спецкурсу для пед. ин-тов / Б. Т. Лихачев. – М. : Просвещение, 1985. – 175 с.

5. Шугаеў, А. М. Эстэтычнае выхаванне студэнтаў сродкамі беларускага фальклору (вопыт работы народнага вансамбля беларускай музыкі і песні “Ярыца”) / А. М. Шугаеў. – Мінск : БГПУ, 2018. – 76 с.

«СКАЗКИ», ОР. 35 Н. К. МЕТНЕРА: ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ

N.K. METNER'S «FAIRY TALES», OP. 35: PECULIARITIES OF SEMANTICS

К. А. Стасюк, В. А. Винярская
K. Stasjuk, V. Vinyrskaya
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *Семантический анализ фортепианного цикла «Сказки», ор 35 позволил обнаружить такие свойства художественного мышления выдающегося русского композитора Н. К. Метнера, как персонализация, натуралистичность, социальность, фатум, представленные в содержании и логике развития художественных образов.*

Annotation. *Semantic analysis of the piano cycle « Fairy tales», op. 35 revealted the properties of artistic tninking such as personalization, nature and culture, fatum.*

Ключевые слова: *Н. К. Метнер, жанр сказки, семантика,*

Keywords*: N. K. Metner, genre fairy tale, semantics, personalization, nature and culture, fatum.*

Концептуальное содержание и драматургия жанра сказки в творчестве Н. К. Метнера отражают особенности художественного мышления композитора и его философско-эстетические взгляды.

Четыре фортепианные пьесы Н. К. Метнера не только являются творчески автономными, завершенными и цельными произведениями, но еще формируют собой своеобразную философскую концепцию, где каждая из пьес – важное звено в становлении всего художественного ряда.

Будучи великолепным пианистом, Н. К. Метнер так же, как и С. В. Рахманинов на протяжении всего своего творчества последовательно расширял и совершенствовал богатейшие возможности фортепианного искусства. Его виртуозная техника и авторский лаконизм в сочетании с оригинальным композиционным решением поставили его в ряд особых, ни на кого не похожих художников. Индивидуальности Н. К. Метнера было присуще свойство так посмотреть на предмет, что он навсегда становился эмоциональным достоянием души слушателя. И, наверное, не случайно, одним из самых любимых и почитаемых жанров композитора стала сказка. В ор. 35 одна сказка сменяет другую, потом третью, а место четвертой заменяет трагедия. Как же так? Ведь в сказках, почти во всех, мы привыкли к

счастливым финалам, где зло наказывается, а добро торжествует, где герои обретают свое счастье. Но и здесь Метнер идет своим, только ему присущим, путем. Разворачивая свою историю из четырех сказок, он заканчивает ее легендой о Короле Лире.

Первая сказка, она же интродукция, традиционно используя мотив вступления, раскрывает перед нами сокровенный смысл этого музыкального жанра. Оглядывая всемирную историю, бесконечную смену эпох, цивилизаций, культур, гибель и возрождение целых этносов, мы сквозь века наблюдаем поразительную животворность и непобедимость одной единственной сущности – Человеческого Сердца, которое остается неизменным в своих чаяниях, независимо от времени и национальности. Оно, сердце, а в сказках за этим понятием скрывается простой народ и его заветные мечты, всегда будет страдать, и радоваться, любить и ненавидеть, надеяться и верить. В сердце, в этом источнике божественности, заключен высший порядок жизни, на который не могут повлиять никакие земные обстоятельства. В самые неблагоприятные времена, испытывая горести и лишения, человек всегда находил в сказках свет Евангельской истины. Сказки опосредованно вживляли в сердце тот христианский идеал, о котором мечтали тысячи поколений, звали к той обетованной земле, где исхода и тлена, не бывает, в тот мир, о котором сказано: «Там, где сокровище ваше, там будет и сердце ваше». Именно об этом философском аспекте цикла и говорит нам первая фортепианная сказка Н. Метнера. Она, по сути, становится конденсированным центром всего цикла, его ядром, из которого складывается продуманная и взвешенная авторская концепция.

Вторая и третья сказки тематически связаны между собой. Они рисуют конкретный, видимый мир разнообразного человеческого уклада: предметы, людей, животных, природные явления, быт, национальные традиции и обряды, собственно из которых и строится художественная архитектура сказок. Мы здесь слышим ритмическую смену психологических состояний человека: от тихой сосредоточенности до вырвавшихся на простор больших эмоций и несдержанных сил. Перед нашим внутренним взором,как бы проходит целая галерея ярких жизненных явлений, складывающихся в вековечный годовой цикл жизни на Земле, с их буднями и праздниками.

Здесь показана жизнь, как она есть, в ее достойном и неприглядном виде, какой она представляется глазам обычного человека. Таким образом, если первая пьеса являет нам философскую идею или обобщенный образ данного музыкального явления, то вторая и третья пьесы становятся тем инструментом, строительным материалом, из которого композитор и создает форму своего художественного замысла.

Четвертая, заключительная пьеса – не только мощный апофеоз всего произведения, завершающий аккорд развернутой авторской мысли, но и вполне самостоятельный фортепианный опус, поднимающий весь цикл на качественно новый уровень. В последней пьесе мы видим пример не только величественной музыкальной драматургии, по своему размаху равноценной литературному источнику, небывалый и разносторонний пианистический размах, но в то же время мы чувствуем, как становимся свидетелями подлинной человеческой трагедии. Симфонизм композиторского мышления достигает тут своего высшего развития. Метнер не случайно обращается к теме короля Лира. Шекспировская пьеса давно уже стала предметом споров и дискуссий крупнейших деятелей мировой культуры, а ее сценические версии на протяжении четырех столетий пользуются неизменным успехом и волнуют человеческие сердца. И это объяснимо, потому что проблемы, поставленные в ней – исконные проблемы человеческой природы. И пока будет жив человек, вечные вопросы власти и народа, благородства и бесчестия, гордости и смирения, любви и ненависти всегда будут стоять перед людьми.

Метнер, современник Л. Толстого и А. Блока, двух представителей различных литературных эпох, идущих на смену друг другу, реализма и символизма, и по-своему переживших трагедийный накал шекспировской пьесы, аккумулирует их опыт, и вырабатывает собственное понимание классического образа, тем самым, значительно расширяя и обогащая горизонты мировой музыкальной мысли.

Состарившийся король Лир, пресыщенный своей абсолютной властью, решает разделить царство. Он созывает трех дочерей и предлагает им: «А ну-ка, дети, скажите, как сильно Вы меня любите». Он упивается своей мудростью и величием. Маниакальная вера в собственную избранность и правоту избавляет его от всех моральных законов (запретов). Все ничтожно, все тщетно, истина только в моей мудрости, только моя личность имеет цену. И то, как он судит Гонерилью, Регану и Корделию, раскрывает в нем характер, буквально затвердевший в своем эгоцентризме. И Метнер, рисуя портрет старого короля, не жалеет пианистических красок и оттенков, чтобы показать эту невероятную пышность «Самости», эту безумную и дерзкую Гордость. Мы, как будто слышим мрачную, громоздкую поступь этой безграничной власти, на нас давит ее непререкаемый авторитет. Но вот проходит время и Лира не узнать. Он повержен, разбит, смущен и растерян. Старшие дочери выгоняют его из дворца. Его жизненная философия терпит крах. Он становится изгнанником. И в сцене бури в степи, покинутый всеми, сломленный, но не сдавшийся, на краю могилы Лир обретает свою духовную природу. Метнер находит для изверившегося короля такие пронзительные и сочувственные интонации, что мы не можем поверить в то, что это один и тот же человек. Властитель вселенной и вдруг –

нищий, бедный старик, который из глубины своего падения видит подлинную правду о человеке, своих подданных, народе: «Бедные существа, как же мало я о вас заботился»! Разрушение Человека «ветхого» и рождение Человека «сокровенного» Метнер показывает с такой небывалой силой и широтой, что мы за этим страдающим сердцем «безумного» короля видим не только перерождение личности главного героя. Мы отчетливо различаем и вторую плоскость композиторского видения: многомерную шкалу состояний природы (гроза, буря, ветер, дождь), которые также как и герой, чувствуют и переживают. Третья плоскость отражает социальную, общественную силу – народные массы, их плач, вздох, ропот, сострадание, где эмоциональной кульминацией человеческих надежд, становится принятие своего короля, такого же, как и они, смертного, но лишенного богатства, величия и короны.

Последовательно и убедительно Н. К. Метнер выстраивает свою философскую концепцию сказки, в которой на первый план выдвигается не сюжетно-дидактическая модель исследования действительности, а философско-образная система художественного восприятия, с последующим культурным взрывом, где напряжение и размах затрагивает все три авторские плоскости, делая музыкальное повествование трагедийным и катарсическим.

На наш взгляд с большой долей вероятности можно выделить следующие структурные составляющие авторского метода Н. К. Метнера:

1. Персонализация как действенно-сакральные проблемы Личности, особенно ее духовно-нравственные аспекты;
2. Натуралистичность – отражение разнообразных природных явлений и их место в человеческом сознании;
3. Социальность – значение социокультурного фона в художественном произведении;
4. Фатум – наличие высшей силы, провидения, судьбы, как неотъемлемого компонента авторского мышления.

Композитор наследовал и настойчиво проводил в жизнь гуманистические принципы искусства, исповедуя открытость своего взгляда на мир, показывая историю народа и отдельной человеческой личности, как общее поле непримиримой битвы добра и зла, где нет победителей, а есть несокрушимая вера в человеческое сердце, в его высокий нравственный идеал.

📖 *Литература*

1. Предвечнова, Е. О. Фортепианные сонаты Н. К. Метнера: особенности стиля и семантики: автореф. дисс. …канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. О. Предвечнова, 2018. – 24 с.

ХОРОВАЯ ПОЛИФОНИЯ В. А. МОЦАРТА И А. А. АРХАНГЕЛЬСКОГО В ЗЕРКАЛЕ ЭПОХ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНЙ «AVE VERUM» И «МИЛОВЕРДИЯ ДВЕРИ»)

CHOIR POLIFONY OF W. A. MOZART AND A. A. ARKHANGELSKY IN THE MIRROR OF THE ERAS (USIN THE EXAMPLE OF THE WORKS «AVE VERUM» AND «MERCY OF THE DOOR»)

Н. В. Федоренко,
Е. П. Дихтиевская, кандидат педагогических наук, доцент
N. Fedorenko, E. Dikhtievskaya
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматриваются вопросы развития хоровой полифонии в зеркале ее исторического развития, а также сложности, с которыми встречается дирижер в процессе разучивания и исполнения полифонических произведений.*

Annotation. *The article deals with the development of choral polyphony in the mirror of its historical development, as well as the difficulties that lend themselves to the conductor in the process of performing a capella works and accompanied works.*

Ключевые слова: *хоровая полифония, многоголосия, эпоха, дирижерский жест.*

Keywords: *choral polyphony, a capella, escort, conductor gesture.*

Полифония – вид многоголосия, основанный на одновременном звучании двух и более мелодических линий или мелодических голосов. Полифония является одним из важнейших средств музыкальной выразительности. Многочисленные приемы полифонического изложения позволяют наиболее красочно и образно раскрыть содержание музыкального произведения. Благодаря полифонии возможно видоизменять, сопоставлять и объединять музыкальные темы.

Полифония в хоровых произведениях прошла огромнейший путь становления на протяжении своего исторического развития. Наиболее известный дошедший до нас вид полифонии – это органум – наиболее ранний вид многоголосия, а также одна из простейших форм полифонической музыки. В этой ранней многоголосной композиции подчёркивались возможности одновременного звучания нескольких голосов, в противовес одноголосному типу изложения. Далее с течением времени помимо органума возник такой стиль как дискант, представляющий собой более свободную композицию.

Основной напев передавался нижнему голосу, а верхний искусно расцвечивался различными вокальными украшениями, но был ритмически богаче и гораздо подвижнее основного напева. Затем с течением времени возникали и другие виды полифонии, которые в последствии преобразовались в привычные нам полифонические формы.

Безусловными гениями своего времени являлись композитор Вольфганг Амадей Моцарт, чье творчество относится к периоду XVIII века, и прославленный мастер духовной музыки, композитор Александр Андреевич Архангельский, чья жизнь и творчество охватили XIX и начало XX века.

Вольфганг Амадей Моцарт относится к трем величайшим венским классикам, который создал большое количество гениальных произведений. Творчество Моцарта относится к эпохе классицизма с его стремлением к художественным идеалам и эстетике Античности. Отсюда и вытекает стиль гения мировой музыкальной культуры, характеризующийся органичным сочетанием, с одной стороны, идеалов классицизма, а с другой стороны, богатством гармонии и универсальностью музыкального языка.

Полифония в период классицизма приобретает новую роль. Она трактуется как средство развития тематизма. Складывается «большая полифоническая форма» состоящая их полифонических и гомофонных разделов. Полифония у классиков не только усиливает выразительность, но и объединяет темы в сонатах, рондо-сонатах, камерно-инструментальных произведениях, операх. В циклических формах фуга зачастую представляла финальную часть кантатно-ораториального сочинения.

Композитор Александр Андреевич Архангельский является ярким представителем Петербургской композиторской школы конца XIX века, не смотря на то, что он более 20 лет прожил в XX веке.

Творчество Александра Андреевича Архангельского в большей части связано с духовной музыкой. Александр Андреевич стал одним из первых русских композиторов, который трактовал песнопения Литургии как единый цикл со своей мелодикой и интонационным языком.

Музыка XX века отличается сложнейшим многоголосием, в котором полифония занимает одно из ведущих мест. Значение полифонии резко возрастает. Возрождается жанр прелюдии и фуги в творчестве Д. Шостаковича, Р. Щедрина. Полифония активно взаимодействует с гомофонно-гармоническим изложением, обогащая музыкальную ткань.

На примере произведения Моцарта «Ave Verum» и произведения Архангельского «Милосердия двери» рассмотрим разницу между произведениями a capella и произведениями с инструментальным сопровождением.

Пение a capella – это исполнение произведения без инструментального сопровождения. Таким произведением является сочинение Архангельского «Милосердия двери». Здесь всю красочность и красоту передает исключительно хоровой коллектив. В хоровых произведениях с инструментальным или оркестровым сопровождением, коим является «Ave Verum», звучание хора подкрепляется и сопровождается инструментальной партией.

Специфика полифонического многоголосия представляет значительные трудности при его разучивании хоровым коллективом. Они связаны с необходимостью одновременного слышания всех голосов многоголосной фактуры произведения.Причем каждый из хоровых голосов должен помнить, что его партия имеет относительную самостоятельность на протяжении всего сочинения.

В дирижировании возникают существенные различия между этими двумя типами произведений. Дирижируя произведение a capella, хормейстер держит в своих руках только хоровой коллектив, управляя им так, чтобы донести до слушателя всю красоту хорового сочинения. Произведение с сопровождением предусматривает безусловное разделение внимания дирижера и распределение его дирижерского жеста между хоровым коллективом и инструментом или оркестром, которые сопровождают исполнение произведения.

Однако полифония в хоровом произведении ставит перед дирижером еще более сложные задачи. Повышенная сложность заключается в острой необходимости пристально следить за всеми многочисленными вступлениями, переплетениями и окончаниями звучания хоровых партий, возможными ритмическими трудностями в хоровых партиях. Причем литературный текст необходимо не просто знать наизусть, но и уметь петь его при вступлении каждого голоса хоровой партии в произведениях полифонического склада. Если же произведение исполняется с сопровождением, то помимо всех выше перечисленных моментов необходимо уделять внимание переходам от снятия звучания хора к сольным моментам инструментального сопровождения.

Большой разницей является мануальное поведение дирижера в процессе управления хором. При дирижировании произведения a capella все внимание дирижера сосредоточено на хоровом коллективе, следовательно, позиция дирижерского аппарата практически не меняется. Когда хор исполняет произведение с сопровождением, дирижеру необходимо менять положение дирижерского аппарата в соответствии с тем, исполняет сейчас ведущую роль хор или же инструментальное сопровождение.

Как справедливо утверждает Р. Канн-Шпейер, «то, что открывается взору аудитории никак нельзя считать критерием достижений дирижера. Напротив,

чем увереннее дирижер владеет техникой своего дела, тем с меньшей «затратой» жестов он добивается желаемого результата» [1, с. 76].

Таким образом, можно прийти у выводу, что дирижирование и исполнение хоровых произведений полифонического склада отличается сложностью и требует особой внимательности как со стороны дирижера, так и со стороны артистов хора. Только профессионализм и кропотливый труд смогут помочь преодолеть трудности, возникающие в процессе изучения и исполнения произведения.

📖 *Литература*

1. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования / Г. Л. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 96 с.

ПОЛИКУЛЬТУРНЫЙ ПОДХОД В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

POLYCULTURAL APPROACH IN MUSIC EDUCATION

Г. Р. Федоринчик
G. Fedorinchik
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – Е. С. Полякова, доктор педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье рассмотрена проблема реализации поликультурного подхода в музыкальном образовании. Выявлено расширение поликультурного взаимодействия в современном мире, отмечено важное значение поликультурного образования, которое провозглашено в Концепции предмета «Музыка» для Республики Беларусь. В конце статьи сделана попытка сформулировать условия, в которых наиболее эффективно проявляется поликультурный подход в общем музыкальном образовании.*

Annotation. *The article considers the problem of implementing a multicultural approach in music education. An expansion of multicultural interaction in the modern world was revealed, the importance of multicultural education, which is proclaimed in the Concept of the subject "Music" for the Republic of Belarus, was noted. At the end of the article, an attempt was made to formulate the conditions in which the multicultural approach in general musical education is most effectively manifested.*

Ключевые слова*: поликультурный подход; полихудожественность; музыкальная культура; общее музыкальное образование; условия создания поликультурной среды.*

Keywords*: multicultural approach; polychodelicity; musical culture; general musical education; conditions for creating a multicultural environment.*

Мировое музыкальное образование в настоящее время характеризуется более тесными связями и взаимодействиями между разными странами и народами. Теория и практика обучения подрастающего поколения музыкальному искусству наиболее ярко проявляет связи между разными культурами. В сфере искусства художественные образы производят на воспринимающую личность наиболее действенное влияние, которое более понятно и осознаваемо для других народов. «Музыкальный язык в разных странах несмотря на все отличие все же намного ближе и понятнее любого вербального изложения мысли на незнакомом языке» [1, с. 52]. Эстетическое и художественное воспитание в XX и в начале XXI века характерно более

тесными контактами разных национальных культур. Современная молодежь стала более мобильной и получает образование не всегда в родной стране. Значительно увеличилось количество иностранных студентов, обучающихся в Республике Беларусь. Много китайских студентов занимаются на факультете эстетического образования Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка. Также стал более частым обмен педагогами-музыкантами между разными странами, что позволило познакомить студентов с культурой других народов, обогатив их кругозор и открыв для них горизонты поликультурного образования. Мировое поликультурное пространство стало, в настоящий момент объективной реальностью. Поэтому научное сообщество большое внимание уделяет поликультурному подходу в музыкальном и музыкально-педагогическом образовании.

Научные публикации показывают, ученые, работающие в этой области используют наиболее часто два схожих, однако, не идентичных понятия: мультикультурный подход (мультикультурность) и поликультурный подход (поликультурность). Оба представляют собой дальнейшую трансформацию культурологического подхода, его дифференциацию и специализацию.

В рамках искусствоведения и музыковедения мультикультурный подход несёт в себе воспитывающую функцию, которая обеспечивает полноценное становление специалиста. Как в Беларуси, так и в Китае, значительное количество исследователей использует мультикультурный подход в контексте музыкального образования.

Поликультурный же подход реализуется чаще всего в проблемах педагогических. Сама идея этого подхода реализуется через расширение культурного пространства. Формирование всех сфер личности обучающегося становится главной задачей любого образовательного процесса, позволяя сформулировать основные закономерности музыкального образования, функционирующего в условиях поликультурного взаимодействия.

В Республике Беларусь (2009 г.) опубликована Концепция учебного предмета «Музыка», ставшая основой создания образовательного стандарта, учебных программ и учебно-методических комплексов. В концепции были выдвинуты методологические позиции общего музыкального образования начала третьего тысячелетия. Целостность, продуктивность, культуросообразность и поликультурность – стали главными методологическими принципами музыкального образования. Принцип поликультурности является самым действенным из всех перечисленных выше и может рассматриваться как специфическая характеристика музыкально-образовательного процесса в школе.

Современное образовательное пространство насыщено множеством музыкальных культур, даже в одной, отдельно взятой стране. Существуя на протяжении многих веков в едином пространстве многие нации диффундируют друг с другом взаимопроникая в культурные пространства друг друга. Оказать полноценное воздействие на растущего человека способно только множество разных культур. Личность становится более социализированной, чем с большим количеством культур она сталкивается при своём становлении. Более того её творческая направленность также связана с поликультурностью как принципом образования [3].

Музыкальные культуры мира в образовательном процессе разворачиваются перед обучающимися как в пространстве, так и во времени, расширяя представления субъектов образовательного процесса о мировых музыкальных культурах, их целостности и всём многообразии содержания эмоций и смыслов. Концепция учебного предмета «Музыка» указывает на то, что частным проявлением поликультурности становится полихудожественность обеспечивающая расширение различных видов художественной деятельности и включение их в образовательное пространство школы. Используя элементы актерского мастерства, ритмики, пластического интонирования, хореографии, режиссуры, живописи, литературы, поэзии и других видов художественного творчества – музыкальное образование расширяет свои возможности воздействовать на молодое поколение. Поскольку сензитивным периодом для овладения разными видами художественной деятельности является младший школьный возраст, у ребёнка проявляется стремление к самовыражению, к раскрытию себя в различных видах творчества и к поискам собственного «я».

Как можно заметить интеграционные процессы выдвигают идею поликультурности на одно из ведущих мест системы образования. Известный российский педагог, учёный А.Н. Джуринский считает, что на фоне поликультурного подхода ярче проявляется чувство солидарности и взаимопонимания, межэтническое взаимодействие и межкультурная интеграция в системе образования [2].

Ведущие идеи поликультурного подхода позволяют сформулировать те условия, которые способствуют полноценной его реализации:

а) условием создания поликультурной среды учреждения образования является аксиологическая наполненность пространства общечеловеческой, национальной и индивидуальной культуры;

б) нахождение точек соприкосновения между инокультурами и культурой своего народа осуществляется в диалоговом/полилоговом общении, сотрудничестве с другими нациями и их культурами, что способствует культурной самоидентификации личности;

в) условием становления человека как свободной личности, способной к активной самодетерминации, является коммуникация его с культурами в пределах сегодняшнего дня и во взаимодействии с произведениями искусства прошлого.

Итак, в нашей работе рассмотрена проблема поликультурности и реализации поликультурного подхода в музыкальном образовании. Выявлено расширение поликультурного взаимодействия в современном мире, проанализировано сходство и различие между мультикультурностью и поликультурностью, отмечено важное значение поликультурного образования, которое провозглашено в Концепции предмета «Музыка» для Республики Беларусь, сделана попытка сформулировать условия, в которых наиболее эффективно проявляется поликультурный подход в общем музыкальном образовании.

🕮 *Литература*

1. Вэнь, Синь. Полихудожественный подход к организации общего и профессионального музыкального образования в Республике Беларусь и Китайской Народной Республике / Синь Вэнь // Вести БГПУ. – 2019. – № 4 (102). – С. 52–55.

2. Джуринский, А. Н. История педагогики : учебное пособие для студ. педвузов / А. Н. Джуринский. – М. : ВЛАДОС, 2000. – 432 с.

3. Синтяева, Г. А. Поликультурный подход в развитии толерантности педагога / Г. А. Синтяева // Ярославский педагогический вестник. – 2010. – № 4. – Том II. – С. 16-18.

ОРАТОРИЯ Е. ГЛЕБОВА «ЗАПРАШЭННЕ Ў КРАІНУ МАЛЕНСТВА»: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

ORATORIO BY E. GLEBOV "INVITATION TO THE COUNTRY OF CHILDHOOD": STYLISTIC FEATURES

А. Г. Федорович
A. Fedorovich
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – В. А. Черняк, кандидат искусствоведения, доцент

Аннотация. *В данной статье анализируется оратория Е. Глебова «Запрашэнне ў краіну маленства», в которой выявлены средства музыкальной выразительности, образно-содержательные и жанрово-стилистические особенности.*

Annotation. *This article analyzes the oratorio by E. Glebov " Invitation to the country of childhood", in which the means of musical expressiveness, figurative-content and genre-stylistic features are revealed.*

Ключевые слова: *вокально-симфоническая музыка, оратория, средства музыкальной выразительности, хоровая стилистика.*

Keywords*: vocal and symphonic music, oratorio, means of musical expression, choral style.*

Вокально-симфоническое творчество стало одним из значимых направлений в белорусской музыке. Тематическое и жанровое разнообразие произведений проявилось в многообразии способов отражения мира и процессов, происходящих в нем. Одним из ярких явлений в кантатно-ораториальном творчестве белорусских композиторов для детей, явилась оратория Е. Глебова «Запрашэнне ў краіну маленства» на стихи П. Макаля.

Композитор неоднократно обращался к различным жанрам музыки для детей. Чаще всего это были детские песни, например, «Пионерский марш» на стихи А. Вольского, «Дождик», «Ручей» - стихи М. Барахневича, «Лети наша мечта» на слова Макаля и др., а также музыка к детским спектаклям Театра юного зрителя: «Валерка Карабухин и его друзья» и «Летние каникулы» по рассказам С. Маршака.

Оратория «Запрашэнне ў краіну маленства» – первый и оригинальный пример обращения композитора к произведению крупной формы, предназначенному для детей-исполнителей и детей-слушателей. В сюжете оратории, органически сплавлены сказка и игра детей в космонавтов, мечта и реальность.

Оригинальной чертой композиции является то, что 4 ее части: «Заўседы ляці», «Палет», «Бой з Бабай-Ягой» и «Фінал» перемежаются тремя музыкальными интермедиями. В первой – солируют цимбалы с оркестром (Moderato), во второй – скрипка с оркестром (Andante), в третьей – домра с оркестром (Allegro). Эта маленькая инструментальная сюита отличается непосредственностью.

Произведение оригинально по замыслу и интересно по воплощению образов. В нем привлекает необычность темы и музыкальных решений. Автор музыки добивается доступной детям образности содержания, используя в оратории самые разнообразные средства музыкальной выразительности: яркий, доходчивый песенно-хоровой материал и в то же время, довольно сложный современный гармонический язык. Это увлекательное и красочное музыкальное представление, которое приглашает слушателей в волшебную страну детства, зовет ребят в мир чудесной фантазии и светлых мечтаний.

Большое место в оратории занимают образные характеристики героев. Это мальчик-солист, рассказывающий о счастье быть космонавтом, ребята, которым хочется побывать в космосе, Баба-Яга, стремящаяся испортить ребятам настроение, их полет в космос. Вся эта детская фантазия, разворачивающаяся в оратории, сказочный образ Бабы-Яги очень близки детскому восприятию. Своеобразие и рельефность музыкальных характеристик героев достигается с помощью интонационного строя сочинения.

Одной из наиболее ярких изобразительных частей является 3-я – «Бой з Бабай-Ягой». В общей драматургии оратории это кульминационная часть, которая построена на чередовании контрастных эпизодов. Композитор органически соединяет повествование, речевую декламацию и театральное действие. Для воплощения сюжета Е. Глебов мастерски использовал принцип сопоставления двух контрастных образных сфер Бабы-Яги и ребят. В данном произведении она не грозная злая колдунья, а смешная старушка. Ее вокальная партия построена на речевых интонациях, мелодия угловатая, соткана из скачков на кварту, сексту, септиму. Сказочность образа подчеркивают короткие глиссандо в конце фраз.

Красочно и разнообразно использован хор, которому композитор поручает роль действующего лица и комментатора происходящих событий.

Заключительный раздел оратории – песня, написанная в жанре вальса, мелодическую основу которого составляют музыкальные интонации предыдущих частей. Мажорная тональность, размер 6/8, красочное сопоставление диссонирующих и консонирующих гармоний, легко запоминающаяся мелодическая линия сделали финальную песню оратории «Запрашэнне ў краіну маленства» популярной среди детских хоровых коллективов.

Раскрытию основного содержания, идеи произведения, подчинены все средства музыкальной выразительности: красочные музыкально-тематические и гармонические комплексы, ладотональная зыбкость, сложные диссонирующие созвучия, сопоставление хора и оркестра.

Важнейшей стороной музыкальной драматургии оратории является принцип контрастного развития, который проявляется в чередовании хоровых частей, перемежающихся тремя инструментальными интермедиями. Принцип контраста наблюдается также внутри частей. Например, композитор сопоставляет декламационность и распевность. Благодаря этому хор приобретает значение то комментатора, то действующего лица в произведении.

Следует остановиться на мелодии, как одной из составных частей музыкального языка. Использование разнообразных мелодий характеризует и соответствует данному поэтическому тексту, является главным из средств воплощения того или иного образа. Например, мелодия Бабы-Яги речитативного характера, а тема ребят – маршевого, песенного. В оратории существует большая группа тем, близких по своему складу народно-песенным образцам. Вся музыкальная ткань оратории пронизана песенно-маршевыми интонациями, характерной особенностью которых является 2-х и 4-х дольный размер, встречаются мелодии в характере вальса, польки.

Очень важную роль в драматургии развития оратории играют: гармония, ритм, нюансы, фактура хора и оркестра.

Что касается формы вокальных частей, то они состоят из нескольких сменяющих друг друга эпизодов, объединяющихся сквозным развитием. И лишь в интермедиях можно выявить 3-х частную форму, в 4-щй части – куплетную. Расположение интермедий в темповом отношении Moderato, Andante и Allegro являются классическим вариантом 3-х частного цикла.

Музыка очень гибко следует за текстом, что выражается в постоянной метроритмической смене. Метроритм становится в произведении одной из важных черт выразительности для передачи образного состояния. Среди различных средств музыкальной выразительности исключительно большое значение приобретает оркестр. Оркестровка произведения неразрывно связана с музыкально-драматическим развитием. Оркестр полностью подчинен передаче идейного содержания и дополняет раскрытие основных образов в оратории. Но наряду с изобразительными приемами, оркестр часто выполняет функцию гармонической поддержки хора, солиста или солирующего инструмента в интермедиях. Динамизация развития действия происходит также посредством использования приема переклички хора и оркестра. Как одну из особенностей оркестровки следует отметить и то, что композитор поручает соло самым различным инструментам – цимбалам, а также домре, скрипке. Наряду с обычными инструментами Е. Глебов включает в оркестр декоративно-

украшающие: арфу, колокольчики, виброфон, а также редко употребляемые инструменты маримба, кампанелла.

Ввиду определенных ограничений тембра и возможностей диапазона детского голоса, композитор применяет весьма разнообразные приемы хоровой оркестровки, направленные на воплощение художественного образа. Количество голосов в хоровой партитуре непрерывно меняется на протяжении всей оратории – плотное аккордовое изложение чередуется с унисонным пением и сольными запевами. Особо следует отметить интересные приемы создания шумовых эффектов: свист, выкрики, глиссандирующие диссонантные звучания, пение на согласную «з».

Логически и образно обусловленное соотношение хора и солистов является одной из характерных особенностей в оратории. Солист несет эмоционально-функциональную нагрузку, а хор как бы подтверждает очень веско и значительно мысль, «высказанную им». Однако нельзя не сказать о преобладающей роли хора, который в оратории выступает не только как действующее лицо, но и как участник событий.

В вокальных частях оратории, отмечающихся разнообразием приемов, есть эпизоды диалогические – «вопросы – ответы» хора и его корифеев, что является задачей для детской сценической игры.

Оратория Е. Глебова «Запрашэнне ў краіну маленства» является достойным вкладом в жанре вокально-симфонической музыки Беларуси для детей.

📖 *Литература*

1. Кулешова, Г. Г. Белорусская кантата и оратория / Г. Г. Кулешова. – Минск : Наука и техника, 1987. – 294 с.

МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ СТУДЕНТА-ПИАНИСТА НАД МУЗЫКАЛЬНОЙ ФРАЗИРОВКОЙ

METHODOLOGICAL ASPECTS OF THE STUDENT-PIANIST'S WORK ON MUSICAL PHRASING

М. П. Холматова, И. В. Кушнеревич
M. Holmatova, I. Kushnerevich
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматриваются вопросы организации работы студентов-пианистов над фразировочной стороной музыки. Акцентируется внимание на необходимости соблюдения определенной стратегии изучения фортепианных произведений с использованием широкого набора специальных методов и методических приемов исполнительского освоения логики авторской фразировки.*

Annotation. *The article deals with the issues of organizing the work of students-pianists on the phrasing side of music. Attention is focused on the need to comply with a certain strategy for studying piano works using a wide range of special methods and methodological techniques of performing mastering of the logic of the author's phrasing.*

Ключевые фразы*: музыкальная фразировка, исполнительская деятельность; методы, приемы работы.*

Keywords*: musical phrasing, performing activity; methods, techniques of work.*

Искусство фразировки, как основа выразительной игры на инструменте, является постоянным предметом изучения в области теоретического музыкознания (М. Г. Арановский, В. Э. Девуцкий, Л. А. Мазель, Е. В. Назайкинский, В. А. Цуккерман и др.), теории исполнительства и музыкальной педагогики (А. Д. Алексеев, И. А., Браудо, Г. М. Коган, А. В. Малинковская, Г. Г. Нейгауз, С. И. Савшинский, С. Е. Фейнберг, Г. М. Цыпин и др.). В научных работах исследователей музыкальная фразировка как понятие раскрывается в разнообразных по смысловым оттенкам значениях:

художественно-смысловое разграничение, отчётливое выделение музыкальных фраз при исполнении музыкальных произведений, определяемое логикой развития музыкальной мысли [6];

способ сочетания звуков, слияния их в интонации, предложения, периоды [4];

искусство осмысленного выразительного исполнения (в широком смысле), исполнение мелодического построения, складывающегося из двух мотивов и являющегося одной из составных частей предложения (в узком смысле) [1];

искусство образно емкого, чувственно яркого, логически точного произнесения (интонирования) музыкального текста как одно из средств передачи важнейшей для музыки эмотивной информации [2] и др.

Опираясь на эти определения, можно констатировать, что музыкант имеет дело со сложным разнонаправленным процессом исполнительского освоения музыкального произведения, при котором, с одной стороны, происходит разделение формы на смысловые синтаксические составляющие (части, периоды, предложения и т.д.), с другой – восстановление целостности звукового потока через соподчинение деталей (мотивов, фраз и т.д.) общему замыслу композитора. В рамках этой стратегии должна осуществляться работа над осознанием логики композиторской фразировки и ее воплощением в исполнительском акте. Следует отметить, что в настоящий момент существует определенный дефицит научно-методических исследований, обобщающих опыт музыкантов по организации подобной деятельности. В связи с чем, представляется актуальным изучение данной проблематики с целью выявить арсенал продуктивных методов и приемов работы над фразировкой, которые будущий учитель музыки сможет успешно использовать на разных стадиях разучивания музыкального текста. Остановимся подробнее на характеристике основных из них.

Метод фразировочного анализа, введенный в музыкознание автором теории музыкальной фразировки В. Э. Девуцким, оснащает исполнителя научными представлениями о логико-смысловом структурировании музыкальной формы. Музыкальный текст анализируется пианистом не только в качестве сопряженных между собой мотивов, фраз, предложений, периодов и частей, но и «в виде особых фразировочных волн, где акцентируемые элементы исполняют роль гребней, пиков фразировочного развития» [2, с. 13]. По мнению автора, именно в понимании выразительных свойств основных семи типов ритмической фразировки (хореическая, ямбическая, амфибрахическая, спондеическая и др.) и в умении строить из них сложный, драматургически оправданный фразировочный профиль произведения заключается искусство музыкальной фразировки.

Подтекстовка мелодии – широко известный прием внесения в ткань инструментального произведения декламационно-речевого материала. В представлениях музыкантов-педагогов, этот словесный текст, не может и не должен претендовать на роль программы. Назначение его – служить дополнительным интонационным ориентиром, помогающим понять логику

разделения звукового потока на музыкальные построения, найти верные смысловые акценты в музыке, «естественное распределение дыхания, убедительное произношение отдельных интонаций» [4, с. 40].

Приемы артикулирования цезур (И. А. Браудо) являются методическими средствами исполнительского освоения музыкального синтаксиса. Цезуре придается «значение вдоха, необходимого для того, чтобы «пропеть» следующую за цезурой часть мелодии» [1, с. 33] и отчленить один за другим ее разделы. Пианисту, с одной стороны, необходимо распознать в тексте композиторские способы обозначения цезур (стаккато над нотой, предшествующей цезуре; лига без окончания и др.). С другой стороны, важно понять логику взаимоотношений построений: дробление целого, суммирование раздельного или соотношение прерывного и непрерывного. В-третьих, направить главные свои исполнительские усилия на то, чтобы «молчание артикуляционной цезуры оказалось полем, в котором разворачивают свои действия все выразительные факторы музыки» [1, с. 193].

Метод технической фразировки (Ф. Бузони) в качестве комплекса специальных «транскрипторских» приемов помогает пианисту разложить трудный пассаж на группу мотивов на основе новой акцентуации, аппликатурного удобства и позиционного способа игры [5]. Этот метод позволяет ускорять процессы запоминания, автоматизации движений, освоения быстрых темпов, а также вносить артикуляционную ясность в исполнение виртуозных фрагментов произведения.

Прием построения «двигательного узора» фразы (Г. М. Коган) направлен на выбор исполнителем определенного рисунка объединяющих пианистических движений в процессе исполнения музыкальных фраз. «Рука пианиста должна «дышать» во время игры, должна уметь взять последовательный ряд звуков «на одном дыхании», одним сложным, но целостным движением» [4, с. 23]. Речь идет о таком способе игры, при котором рекомендуется начинать фразу постепенно-развертывающимся движением к кульминационной точке, на которую придется «выдох» руки» [4]. Следует подчеркнуть, что такое конкретное интонационно-фразировочное двигательное намерение пианиста не носят формального характера, а переплетается как с эмоциональной сферой, так и с фразировочными ощущениями [2].

Вуалирование граней композиции как способ исполнительского формообразования организуется на стадии охвата музыкальной формы [3]. Он направлен на «сглаживание» моментов сцепления отдельных фраз и объединение их в более масштабные построения с целью создание целостности исполнения. Достигается подобная целостность за счет использования в пределах более крупных фрагментов произведения единого стержневого темпа,

длительных поступательных темповых нарастаний, доминирование одного артикуляционного приема, одного вида педализации и др.

Особо следует остановиться на объединяющей роли динамики в преодолении фрагментарности исполнения. Метод сознательного накопления и планомерного расходования силы звука, предложенный С. Е. Фейнбергом, позволяет пианисту объединять единой динамической волной наиболее крупные построения, соподчиняя при этом динамику промежуточных кульминаций главному кульминационному моменту части или всего произведения [7].

Прием наложения (А. Н. Есипова) – способ работы над фразировкой, предлагающий музыканту разучивать эпизод произведения, захватывая фрагмент предыдущей и начало следующей фразы. При организации подобной деятельности важно правильно «прожить» моменты разграничения построений в музыкальной форме (цезуры, паузы, гармоническое кадансирование, ферматы и др.), сохраняя баланс между естественным дроблением и поступательным развертыванием музыкальной мысли. В таких случаях не рекомендуется слишком прочно закреплять логические границы построений, так как «это приводит к образованию трудно устранимых «швов», мешающих впоследствии исполнению «литься», делающих его «кусотчатым»» [4, с.12].

В заключении, следует подчеркнуть, что правильно организованная работа над фразировкой, базирующаяся на понимании речевой основы музыки, сможет уберечь пианиста от фрагментарности исполнения, бессмысленности «игры по слогам», раздробленности музыкальной речи на такты. Владение будущим учителем музыки комплексом методов и приемов такой работы будет способствовать более целенаправленной и продуктивной игровой деятельности за инструментом, формированию опыта самостоятельных исполнительских решений, дальнейшему совершенствованию профессионального мастерства в области фортепианного интонирования.

📖 *Литература*

1. Браудо, И. А. Артикуляция (О произношении мелодии) / Под ред. Х. С. Кушнарева. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1973. – 198 с.

2. Девуцкий, В. Э. Теория музыкальной фразировки : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Гос. ин-т искусствознания. – М., 1997. – 27 с.

3. Киселева, О. А. Принципы фортепианного исполнительского формообразования: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Новосибирск. гос. консерватории им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2000. – 22 с.

4. Коган, Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. – М. : Классика-XXI, 2004. – 201 с.

5. Мельников, М. В. «Klavierubung» Ферруччо Бузони. «Всеобъемлющий план» и закономерности пианистической концепции : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2013 – 23 с.

6. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 584

7. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М. : Классика – XXI, 2003. – 335 с.

ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАК СРЕДСТВО МУЗЫКАЛЬНОГО ВОЛОНТЕРСТВА

PIANO PERFORMANCE AS A MEANS OF MUSICAL VOLUNTEERING

И. А. Шепелева, А. Е. Лебедева, магистр искусств
I. Shepeleva, A. Lebedeva
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматривается фортепианное исполнительство как средство музыкального волонтерства, благодаря которому появляется возможность поддержать людей, остро нуждающихся в этом и сделать их жизнь более интересной и гармоничной.*

Annotation. *The article considers piano performance as a means of musical volunteerism, thanks to which it becomes possible to support people who are in dire need of it and make their lives more interesting and harmonious.*

Ключевые слова*: волонтерство в сфере музыки; музыкотерапия; фортепианное искусство.*

Keywords: *volunteering in the field of music; music therapy; piano art.*

В современной жизни, насыщенной яркими событиями, проблемами и недостатком свободного времени, многие люди начинают искать источник вдохновения, отдыха и оздоровления собственной личности в классическом фортепианном искусстве. Истинное искусство дает силы, энергию, эмоциональный опыт, дарит красоту и гармонию, помогает понять и принять сложившуюся ситуацию и начать ее воспринимать по-иному.

Еще с давних времен было известно о колоссальном воздействии музыки на организм человека. Музыку использовали в лечебных целях в Древней Греции, Китае и Индии, об этом свидетельствовали высказывания и теории Пифагора, Платона, Аристотеля и других великих ученых и философов. Например, Пифагор ввел понятие «эвритмии», что означало человеческую способность находить ритм в жизнедеятельности. Платон писал о том, что могущественность и сила государства напрямую зависят от того, какая музыка в нём звучит, в каких ладах и каких ритмах. Аристотель пришел к выводу о том, что искусство может освободить человека от болезненных переживаний и негативных эмоций в момент «катарсиса», когда человек испытывает сильные эмоции, происходит его очищение и возможное «перерождение» [2]. Главные положения античных теорий стали основой музыкотерапии.

Музыкальная терапия (или «музыкотерапия», дословно — «исцеление музыкой», от лат. musica «музыка» и греч. therapeuein «лечить») — это профессиональное применение музыки и её элементов как метода терапии в медицинской, образовательной и повседневной среде с индивидуальными клиентами, группами, семьями и сообществами, стремящимися улучшить качество жизни и оптимизировать своё физическое, социальное, коммуникативное, эмоциональное, интеллектуальное и духовное здоровье и благополучие [1, с. 11]. Музыкальная терапия использует все свойства музыки для того, чтобы работать над потребностями и целями каждого пациента. Следует отметить, что врачи, медицинские сотрудники, благотворительные организации активно сотрудничают и обращаются за помощью к музыкальным волонтерам, часто поступают конкретные просьбы об участии в мероприятии музыкантов-пианистов, т. к. фортепианная музыка действительно очень благотворно влияет на человека.

Эффективность данного вида музыкотерапии заключается в коррекции психоэмоциональной сферы нуждающегося в помощи. Показаниями к использованию данного вида терапии являются постоянное чувство одиночества, эмоциональная лабильность или сниженный эмоциональный тонус. Занятия на фортепиано или же слушание фортепианной музыки помогают справиться с дисгармоничной самооценкой и проблемами в развитии коммуникативной сферы.

Пианист-волонтер с помощью музыки воздействует и взаимодействует с нуждающимся в его помощи человеком на добровольной, бескорыстной, социально значимой основе. При этом сам исполнитель получает возможность неоднократно выступить на сцене, испытать сценическое волнение и научиться его корректировать. Пианист специально подбирает к такому событию свой репертуар, который ему очень близок и которым он хочет поделиться со слушателями, он получает отдачу от публики, а значит и мотивацию на то, чтобы творить дальше. Самое прекрасное в исполнительстве – это секунда тишины, которая наступает после того, как было исполнено произведение, и эта секунда очень дорогого стоит, после нее пианист получает долгожданную оценку публики. Волонтеры-музыканты, выступающие с концертной программой, всегда передают гамму чувств слушателям, вызывают у них восхищение и искреннюю благодарность.

Основным вопросом, стоящим перед пианистом-волонтером, является вопрос выбора репертуара для проведения занятий с пациентами. Репертуар подбирается индивидуально для каждого человека, если есть такая возможность, если занятие будет проходить с группой людей, оптимальным будет обращение к фортепианному классическому репертуару. Классическая музыка положительно влияет на организм человека, а также помогает при

лечении многих заболеваний. Она не заменит лекарства, но хорошо снимет негативное напряжение и мягко урегулирует эмоциональный фон. Для этого можно рекомендовать следующие фортепианные произведения: И. С. Бах – Прелюдии (До мажор, До – диез мажор, Соль мажор) из первого тома «Хорошо темперированного клавира». И. С. Бах – Инвенции и Симфонии. В. А. Моцарт – Сонаты для фортепиано (До мажор, Фа мажор). Л. в. Бетховен – Сонаты для фортепиано (№ 8 (2 часть), № 27). Ф. Шопен – Прелюдии и Ноктюрны. Э. Григ – Соната для фортепиано ми-минор, 2-я часть. П. И. Чайковский – Пьесы из «Детского альбома» и из «Времен года». С. В. Рахманинов – «Элегия», Прелюдия Ре мажор и др.

Таким образом, фортепианное исполнительство как средство музыкального волонтерства помогает поддерживать эмоциональный покой, стабильное оптимистическое настроение, снижает чувство тревожности и повышает желание человека общаться с другими людьми. Пианист дарит свое искусство другим, делая свою и их жизнь более совершенной и наполненной. Важно помнить, что работа пианиста-волонтера не заменяет, а лишь поддерживает и дополняет ту работу, которую выполняют специалисты.

📖 *Литература*

1. Апрелева, А. Музыкант как волонтер : терапевтическое применение музыки в медицинских и социальных учреждениях / А. Апрелева. – М. : Лепта Книга, 2017. – 272 с.

2. Федорович, Е. Н. Основы музыкальной психологии : Учеб. пособие / Е. Н. Федорович, Е. В. Тихонова. – 2-е изд. – М. : Директ-медиа, 2014. – 279 с.

СТАНОВЛЕНИЕ БЕЛОРУССКОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ ИГРЫ НА НАРОДНЫХ КЛАВИШНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

FORMATION OF THE BELARUSIAN PERFORMING SCHOOL OF PLAYING FOLK KEYBOARD INSTRUMENTS

А. В. Янкович
A. Yankovich
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – В. Г. Федорук, магистр педагогических наук

Аннотация. *В статье представлена история становления белорусской исполнительской школы игры на народных клавишных инструментах, развитие белорусской баянно–аккордеонной исполнительской деятельности в сольном и ансамблевом исполнении.*

Annotation. *The article presents the history of the formation of the Belarusian performing school of playing folk keyboard instruments, the development of the Belarusian accordion and accordion performing activities both in solo and in ensemble performance.*

Ключевые слова: *баянно-аккордеонная школа игры; конкурсы исполнителей на баяне и аккордеоне; история становления народных клавишных инструментов на территории Беларуси.*

Keywords: *bayan-accordion school of playing, competitions of performers on the bayan and accordion, the history of the formation of folk keyboard instruments on the territory of Belarus*.

Белорусская школы игры на народных клавишных инструментах, находясь в окружении зарубежных баянных и аккордеонных школ (украинской, западноевропейской, российской), постоянно соприкасается с примерами высокого мастерства и неуклонно вырабатывает собственные новые критерии художественности. Яркие достижения исполнительской практики белорусских баянистов, стремительный прирост баянного репертуара, усложнение его стилевых показателей – все побуждает сегодня к научному анализу опыта школы, стимулирует обновление методов творчества.

Первоочередные задачи становления высшей баянной школы в Минске, начавшей свой путь в 50-е годы XX века, решались с учетом опыта кафедр народных инструментов государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных и Киевской консерватории им. П. И. Чайковского [1, с. 34].

Кафедра народных инструментов Белорусской государственной консерватории в составе И. Жиновича (заведующий кафедрой), Г. Жихарева, Э. Азаревич и С. Ратнера, организованная в 1949 году, вела поиски оптимальных структурных и организационных решений академической практики.

В 1950-х годах на отделении народных инструментов началась подготовка студентов к международным конкурсам. Подготавливается ряд преподавателей для среднего звена белорусской баянной школы. Одно за другим открываются музыкальные училища в г. Молодечно, Новополоцке, Барановичах, Мозыре.

В 50 – 60-х годах большую популярность имел жанр инструментального концерта для народных инструментов, в том числе и баянного. В оркестровых коллективах БГК, музыкальных училищ составлялись программы государственных экзаменов с обязательным включением концертов для баяна, цимбал, домры, балалайки с оркестром.

Сольная форма исполнительства развивалась медленнее и менее заметно. В 1950-е годы кафедрой народных инструментов была подготовлена и выпущена группа баянистов, которые исполнили сольные программы и получили высокие оценки на государственных экзаменах: Э. Азаревич, А. Агеенко, Э. Лембович, Р. Назаренко, Г. Гришаев, В. Сычев, В. Гладкий, А. Болотов.

60-е годы привнесли более решительную организационную упорядоченность в академическое обучение. В художественном мышлении появились новые качественные элементы, расширились функциональные границы творчества, заметно изменились его материально-технические основы. Особо действенным фактором стала активизация просветительской роли исполнительства. Баян подключался к общевузовским мероприятиям по пропаганде серьезной музыки.

В стремительном процессе эволюции баянного искусства серьёзные изменения претерпела исполнительская техника, что положило начало принципиально новому этапу в развитии технической культуры баяниста. В 1962 году А. Полетаевым была опубликована разработка пятипальцевого принципа игры на правой клавиатуре баяна. Концертирующие баянисты убедительно раскрыли преимущества новой аппликатуры [1, с. 38]. В том же году был проведен первый в Беларуси открытый концерт с сольными программами.

В 70-е годы баянная школа в Беларуси проходит путь создания научной базы. В этот период очерчивалась актуальная теоретическая и методическая ее проблематика. Определилось несколько ведущих тенденций в структурных

преобразованиях инструментализма, формировании репертуара, а также в учебно-рганизационной сфере.

На пространстве СССР белорусская школа игры на баяне и аккордеоне стала центром обмена многими профессиональными достижениями. Чем выше поднимался ее профессиональный уровень, тем шире становились международные связи, тем более активно она включалась в интернациональные контакты и обогащалась традициями других национальных школ.

Важной ступенью роста исполнительской культуры белорусских мастеров баянного искусства стало увеличение масштабов их сольных концертных программ, которые расширились до двух отделений.

К концу 80-х складывается значительный качественный и количественный профессиональный фонд белорусских произведений для баяна. Белорусские исполнители, получившие композиторское образование, создают современный национальный баянный репертуар. Сегодня многим хорошо известны произведения А. Мдивани, А. Клеванца, В. Корольчука, Э. Казачкова, В. Грушевского, С. Хвощинского, Э. Носко, Н. Литвина, В. Войтика и др.

В 1987 году был организован I Республиканский конкурс им. И. И. Жиновича. Этот конкурс дал дополнительный импульс развитию белорусского баянного и аккордеонного исполнительства. Положительные результаты конкурсных выступлений белорусских музыкантов обеспечили рост международного признания белорусской исполнительской школы.

В 90-е годы белорусская школа достигла соответствия своего функционирования международному уровню профессионализма. Это явилось результатом приведения к качественной уравновешенности образовательного процесса, научно-методического обеспечения и творчества.

Исполнительская практика, стимулируемая соревновательными процессами, раскрыла широчайшие репертуарные горизонты, повысила уровень художественности творчества белорусских баянистов, выверила многие технические умения. Белорусские исполнители все чаще принимают участие в международных конкурсах и фестивалях, выезжают за рубеж с гастролями, выступают на площадках СНГ, популяризируют свой инструмент, обмениваются опытом с коллегами из России и Украины.

Большой вклад по подготовке баянистов, аккордеонистов лауреатов международных конкурсов в республике внес профессорско-педагогический состав высшей школы: М. Г. Солопов, М. И. Була, Н. И. Севрюков, В. А. Чабан, В. П. Писарчик, Г. Н. Мандрус, В. П. Брагинец и др. Успешно продолжают их традиции по подготовке молодых специалистов на кафедре баяна и аккордеона педагоги Белорусской государственной академии музыки: А. А. Шувалов, Л. В. Скачко, А. С. Дараганов, И. В. Каленчиц и др.

Набирает силу национальный конкурс исполнителей на народных инструментах им. И. И. Жиновича. Появляется все больше желающих попробовать свои силы в конкурсе. Открываются новые имена, появляются новые таланты. Все больше появляется лауреатов международных конкурсов, среди них: Н. Слюсарь, Е. Зыбо, А. Куралёнок, Д. Отраднов, А. Пылик, В. Плиговка и др.

В настоящее время проводятся многочисленные конкурсы исполнителей на баяне и аккордеоне, большое количество различных фестивалей, на которых музыканты могут демонстрировать своё исполнительское мастерство («Палесскі агеньчык», «Могилёвские найгрыши», «Весенняя россыпь», «Мой сябра, баян»). Наибольшей престижностью пользуется Республиканский конкурс имени И. И. Жиновича. Популярностью у белорусских и зарубежных ценителей аккордеонной эстрадно - джазовой музыки пользуются выступления Лауреатов международных конкурсов: ансамблей «Фестиваль» (руководитель В. П. Бубен, профессор БГПУ), ансамбля аккордеонистов «Тутти» (руководитель Л. А. Суховарова, доцент БГУКИ), дуэта аккордеонистов в составе Владимира Бубена и Владимира Федорука, солистов Александра Шувалова (баян, класс профессора М. И. Булы), Игоря Квашевича (аккордеон, класс профессора Н. И. Севрюкова) и др. [2, с. 96].

Многие исполнители достигли высоких результатов на международных аккордеонных конкурсах: Н. Слюсарь, Е. Зыбо, Н. Шах, А. Дараганов, И. Квашевич, А. Шувалов, К. Тарасенко. Активно концертирует солист – баянист Белорусской государственной филармонии В. Плиговка.

В настоящее время белорусская исполнительская школа на баяне и аккордеоне неуклонно развивается, достойно показывая себя на мировом уровне.

📖 *Литература*

1. Чабан, В. А. Белорусское баянное искусство: формирование академической исполнительской школы / В. А. Чабан. – Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 2008. – 536 с.

2. Бубен В. П. Инструментально-исполнительская подготовка педагога-музыканта (баян-аккордеон) / В. П. Бубен. – 2-е изд., исправл. и доп. – Минск : БГПУ, 2020. – 112 с.

ДИСКУССИОННАЯ ПЛОЩАДКА «ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СРЕДА КАК УСЛОВИЕ ФОРМИРОВАНИЯ КОМПЕТЕНЦИЙ УЧИТЕЛЯ ИСКУССТВА XXI ВЕКА»

РАЗВИТИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ОТЗЫВЧИВОСТИ У МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКЕ МУЗЫКИ

DEVELOPMENT OF EMOTIONAL RESPONSIVENESS IN PRIMARY SCHOOL STUDENTS IN A MUSIC LESSON

Д. С. Агапова
D. Agapova
Оренбургский государственный педагогический университет (Россия)
Науч. рук. – М. А. Петрунина, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье рассматриваются особенности развития эмоциональной отзывчивости у младших школьников на уроках музыки. Особое внимание автор уделяет проблеме развития эмоциональной отзывчивости, как важной личностной характеристике младшего школьника.*

Annotation*. The article discusses the features of the development of emotional responsiveness in primary school students in music lessons. In the article special attention is paid to the problem of developing emotional responsiveness as an important personal characteristic of a primary school student.*

Ключевые слова*: музыкальное воспитание, эмоциональная отзывчивость, младшие школьники.*

Keywords*: musical education, emotional responsiveness, primary school students.*

Современное образование ориентируется на запросы общества к растущей личности, которая должна обладать качествами, необходимыми для освоения мира, его эмоционального восприятия. Как правило, данные запросы, критерии, требования находят отражение в Федеральном государственном образовательном стандарте начального общего образования (далее – ФГОС НОО). В этом документе перечислены универсальные учебные действия, которые должны быть сформированы у каждого младшего школьника. Опираясь на эти критерии (по сути, ориентиры воспитания), можно представить, каким будет выпускник начальной школы, то есть предположить, каким может быть «портрет» выпускника.

Другое важное направление развития младшего школьника связано с востребованностью ученика (будущего гражданина страны), любящего свою страну, народ, способного сопереживать, рассуждать, анализировать, нестандартно мыслить; умеющего лаконично выражать свои мысли, чувства, оценивать свою деятельность; выстраивать отношения в коллективе, стремящегося к самообразованию [5]. Проведенный анализ позволяет поставить акценты на развитии у младших школьников эмоциональной отзывчивости посредством изучения такого учебного предмета, как «Музыка». Актуальность данного направления, как уже сказано ранее, подтверждается ФГОС НОО, поскольку в нем подчеркивается важность формирования у младших школьников эмоциональной отзывчивости, как одной из ключевых личностных компетенций [5].

Проблема изучения эмоциональной отзывчивости, как определённого рода социальной категории эмоций младших школьников, является одной из ключевых проблем, стоящих перед каждым родителем, обществом и государством в целом, так как развитие данного личностного качества является неотъемлемой частью духовно-нравственного воспитания в целом.

Духовно-нравственное воспитание – педагогически организованный процесс усвоения и принятия обучающимся базовых национальных ценностей, имеющих свою иерархическую структуру и сложную организацию. К таким ценностям относятся следующие: многонациональный народ Российской Федерации, государство, семья, культурно-территориальные сообщества, традиционные российские религиозные объединения (христианские, прежде всего в форме русского православия, исламские, иудаистские, буддистские), мировое сообщество.

Именно эмоциональная отзывчивость является в данном контексте ключевым понятием: с эмоциональной отзывчивости начинается развитие всей духовно-нравственной стороны человека, и она же, как первичная ступень воспитания личности, сопровождает весь процесс образования. Эмоциональная отзывчивость проявляется и в том, что ребенок откликается на свои переживания, на состояния других и учитывает эмоциональный фон окружающих.

Так, младший школьник отличается интенсивным формированием нового уровня потребностей, позволяющих ему действовать, руководствуясь нравственными требованиями, чувствами. Возникновение относительно устойчивых форм поведения младшего школьника, как правило, связано с развитием нового познавательного отношения к действительности, внутренней позиции школьника. То есть эмоциональная отзывчивость является социальной категорией, характеризующей личность в процессе общения.

Эмоциональную отзывчивость можно рассматривать как сопоставление и осознание собственных переживаний. Переживаниями, по Л. С. Выготскому, которые свойственны младшему школьнику, проявляются в отношении ребёнка к реальной действительности. Это является началом формирования такой структуры переживаний, когда ребёнок понимает, что значит «я радуюсь», «я огорчён», «я сердит», «я добрый», «я злой», то есть у него возникает осмысленная ориентировка в собственных переживаниях [2].

В психолого-педагогической литературе данному аспекту уделяется особое внимание. При этом чаще всего развитие эмоциональной отзывчивости у младшего школьника рассматривается с точки зрения вопросов нравственного воспитания (как утверждалось выше). Например, знаменитый педагог прошлого столетия В. А. Сухомлинский отмечал, что эмоциональная отзывчивость является едва ли не самым драгоценным достоянием человека. Таким образом, мы приходим к выводу о том, что эмоциональная отзывчивость представляет собой сложное интегративное качество личности, основой которого является способность индивида эмоционально реагировать на явления окружающей действительности.

Так, Б. М. Теплов отмечает, что основным признаком, характеризующим музыкальность, является переживание музыки. В. В. Медушевский отмечает, что музыка развивает эмоциональную сферу. Данный вопрос интересовал и Н. А. Ветлугину, рассматривающую эмоциональную отзывчивость на музыку не только как важнейший компонент структуры музыкальности, но и как одну из ведущих задач воспитания эстетического отношения младших школьников к музыке. Из всего вышесказанного следует, что эмоциональная отзывчивость на музыку определяется как способность младших школьников чувствовать характер, настроение музыкального произведения, способность к переживанию в форме музыкальных образов, способность к творческому воображению [1].

На наш взгляд большую силу воздействия на младшего школьника оказывает музыка в процессе музыкального воспитания. А в музыкально-творческой деятельности это связано с тем, что происходит знакомство младших школьников с различными эмоциональными состояниями при прослушивании музыки. Дети учатся переживать те эмоции, которые не входят в структуру темперамента данного возраста, тем самым расширяя и углубляя свои контакты с окружающей действительностью и с другими людьми [3, с. 226-227].

Важно, что музыка представляет собой искусство выражения чувств, эмоций, настроений, мыслей и идей. Музыка понятна и проста для восприятия детьми, знакомство с ней происходит с самого рождения – колыбельные, детские песенки, классическая музыка.

Для развития эмоциональной отзывчивости младших школьников на уроках музыки необходимо задействовать все виды музыкальной деятельности. Например, слушание музыкальных произведений вызывает эмоциональную реакцию у детей (Э. Б. Абдуллин, Б. В. Асафьев), предоставляет возможность услышать и сравнить исполнение выдающихся музыкантов. Процесс слушания музыки несёт огромный положительный эмоциональный заряд в связи с тем, что музыкальный репертуар может быть представлен мажорными, улучшающими настроение произведениями. Отметим, что мировая музыкальная классика имеет целый пласт так называемой «детской музыки» – произведений, предназначенных для слушания и исполнения детьми. В качестве примера мы рекомендуем цикл детских пьес П. Чайковского, С. Прокофьева, Р. Шумана и др.

В заключение следует констатировать, что эмоциональная отзывчивость у младших школьников на произведения искусства, в частности на музыкальные произведения, определяется как процесс переживания чувств, возникающих в результате эмоционального отклика на музыкальное произведение, обусловливающего понимание ребенком его эмоционального содержания.

📖 *Литература*

1. Абдуллин, Э. Б. Методика музыкального образования : учебник для студ. пед. учеб. заведений. – М. : Музыка, 2006. – 336 с.

2. Выготский, Л. С. Учения об эмоциях / Л. С. Выготский. – М. : Книга по Требованию, 2012. – 160 с.

3. Петрунина, М. А. Музыкально-творческая деятельность как средство воспитания эмоциональной отзывчивости дошкольника // Проблемы современного педагогического образования. – № 66-4. –Ялта, 2020. – С. 226-228.

4. Петрунина, М. А. Музыкально-творческая деятельность школьников: технологии и организация интегративных занятий : учебное пособие / М. А. Петрунина. – Оренбург : Изд-во ОГПУ, 2018. – 52 с.

5. Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования / М-во образования и науки Рос. Федерации. – Режим доступа : https://fgos.ru. – Дата доступа : 25.03.2021.

ПРОБЛЕМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫХ ФОНДОВ ПО ПОДДЕРЖКЕ ТАЛАНТЛИВОЙ МОЛОДЕЖИ В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ И РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ)

PROBLEMS OF FUNCTIONING OF CHARITY FOUNDS FOR THE SUPPORT OF THE TALENTED YOUTH IN THE REPUBLIC OF BELARUS AND THE RUSSIAN FEDERATION (COMPARATIVE ASPECT)

В. В. Арутюнян
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – М. А. Шатарова

Аннотация. *В статье рассматриваются ключевые проблемы функционирования благотворительных фондов по поддержке талантливой молодежи в Республике Беларусь и Российской Федерации, актуализируется вопрос роли благотворительных фондов в эффективном функционировании социальной сферы государства.*

Annotation. *The article examines key problems of the functioning of charity funds for the support of talented youth in the Republic of Belarus and the Russian Federation and highlights the issue of the role of charitable foundations in the effective functioning of Belarus's social policy.*

Ключевые слова*: благотворительность, благотворительный фонд, талантливая молодежь, одаренные учащиеся, искусство.*

Keywords*: charity, charitable foundation, talented youth, gifted students, art.*

Для эффективного функционирования государства необходимо стабильное развитие социальной сферы. Важное значение в этом имеют вопросы поддержки молодежных инициатив и совершенствования системы развития и популяризации творческого потенциала молодого поколения. При этом аккумулирование финансовых ресурсов должно происходить на уровне государства, поскольку данная сфера должна обеспечивать широкий круг потребностей (обучение, маркетинг, менеджмент, продюсирование и др.).

В Республике Беларусь создан Специальный фонд Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодежи. За 24 года существования специального фонда поощрение получили 4184 гражданина и 314 коллективов [4]. Фонд занимается не только финансовой поддержкой, но и созданием и ведением банка данных, в который включены сведения о лауреатах, стипендиатах и дипломантах фонда, о лицах, являющихся

победителями (Гран-при, I, II, III место, дипломы I, II, III степени) международных и республиканских культурных мероприятий, теле- и радиопроектов. Важным направлением работы фонда является поддержка одаренных учащихся и студентов, а также поощрение педагогических работников, которые занимаются развитием одаренной молодежи. «За 24 года фонд принял решения о поощрении 38 065 учащихся и студентов, 3848 педагогических и научных работников, внесших особый вклад в развитие способностей одаренной молодежи» [4]. Среди целей деятельности фонда необходимо отметить и оказание помощи в организации обучения талантливой молодежи, проведение творческих проектов, учебных занятий, мастер-классов и творческих встреч со специалистами в сфере искусства, организацию культурных мероприятий по выявлению и поощрению молодых талантов, обеспечение участия молодежи в международных и республиканских конкурсах, выставках и других проектах в области культуры и искусства [3].

Поиском и поддержкой молодых талантов в области искусства в Российской Федерации занимаются благотворительные фонды, которые имеют как государственную основу, так и частную. Большинство таких фондов были созданы в течение последних 15 лет, и в своей работе они руководствуются уставом. Пожертвования, которые являются базой для функционирования, поступают из разных источников:

- от добровольцев – коммерческих фирм и физических лиц;
- от местной администрации или федеральных властей – в виде дотаций, субсидий из соответствующих бюджетов;
- от других фондов в виде целевого финансирования и грантов;
- в результате ведения не запрещенной законом коммерческой деятельности;
- в виде дивидендов, поступающих с депозитных счетов, от продажи ценных бумаг и т. д. [2].

Благотворительные фонды направлены не только на оказание реальной помощи конкретным людям и организациям, но и на сохранение духовных и художественных ценностей мировой культуры, на привлечение внимания общественности к утраченным или забытым шедеврам искусства, а также на установление, укрепление и развитие международных контактов в области культуры. Многие фонды ставят задачи проведения культурных (в том числе, мемориальных) и научных мероприятий (конкурсов, концертов, конференций, семинаров, дискуссий, установление мемориальных знаков), издание учебной, научной и методической литературы.

Работа благотворительных фондов в Российской Федерации имеет множество направлений. Среди них можно выделить:

– фонды, связанные с творческой деятельностью в определенных видах искусства: например, Международный благотворительный фонд Владимира Спивакова (музыка, изобразительное искусство), Международный благотворительный фонд П. И. Чайковского (музыка), Благотворительный фонд имени Мариса Лиепы (хореография), Благотворительный фонд «Фонд Валерия Гергиева» (музыка), Международный фонд К. С. Станиславского (литература, театр, кинематограф), Фонд Скульптор (скульптура), Федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии (кинематограф) и др.;

– фонды, ориентированные на сохранение духовных и художественных ценностей мировой и отечественной культуры: например, Международный благотворительный фонд Юрия Башмета, Международный благотворительный фонд Николая Петрова, Благотворительный фонд поддержки музыкального искусства Фонд Елены Образцовой, Российский фонд культуры, Фонд сохранения всемирного наследия и др.;

– фонды, направленные на развитие искусства в регионах: например, Международный фонд культурных инициатив маэстро Темирканова (Санкт-Петербург), Благотворительный фонд возрождения культуры и традиций малых городов Руси, Региональный общественный Фонд Ирины Архиповой и др.

Однако, даже при достаточном количестве благотворительных фондов в России имеются определенные проблемы, связанные с функционированием финансовых механизмов российских благотворительных организаций. Не всегда понимается роль таких фондов в устранении частных (потребности отдельных людей или заведений в поддержке), а не фундаментальных проблем. В результате совместного исследования АГО «Форум Доноров» и Аналитического центра НАФИ в числе самых острых вопросов жители российских городов назвали нехватку поддержки талантливой молодежи, необходимость ремонта и закупки компьютерной техники в образовательные учреждения, а также повышения квалификации педагогов. При этом только 6% россиян считают, что благотворительные организации играют ключевую роль в решении фундаментальных проблем. Около трети опрошенных не видят смысла в активностях благотворительных организаций в сфере культуры и образования (30%) [1].

Благотворительность в современном мире – обязательное направление деятельности частных организаций и государства, в котором люди задумываются о своем будущем. В Республике Беларусь и Российской Федерации последние 15 лет активно развивается направление благотворительности в сфере культуры и искусства. Однако, имеющиеся проблемы в законодательстве, недостаточно развитая система поддержки частных благотворительных организаций, что вызывает недостаток доверия у

общества, не позволяют в полном мере достигать поставленные цели и задачи. Среди общих проблем деятельности фондов можно назвать: большое количество мошенников в этой сфере, недостаток рекламы в СМИ, слабый информационный охват о специфике деятельности фондов, непопулярность меценатства среди коммерческих организаций, общественных и культурных деятелей в связи с отсутствием выгоды в данной деятельности.

🕮 *Литература*

1. Благотворительные организации в сфере образования помогают не всем [Электронный ресурс] / Аналитический центр НАФИ. – Режим доступа : https://nafi.ru/analytics/blagotvoritelnye-organizatsii-v-sfere-obrazovaniya-pomogayut-ne-vsem/. – Дата доступа : 18.03.2021.

2. Кожевников, О. А. Финансово-правовые основы меценатской и благотворительной деятельности / О. А. Кожевников, А. Н. Романов, М. В. Чудиновских // Известия Алтайского государственного университета. – 2017. – № 6 (98). – С. 43-47.

3. О специальном фонде Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодежи [Электронный ресурс] / Указ № 18 (ред. от 09.08.2011) от 12 января 1996 г. – Режим доступа : https://president.gov.by/ru/documents/ukaz-prezidenta-respubliki-belarus-ot-12-janvarja-1996-g-18-red-ot-09082011-1589. – Дата доступа : 18.03.2021.

4. Специальные фонды Президента Республики Беларусь [Электронный ресурс] / Официальный сайт президента Республики Беларусь. – Режим доступа : https://president.gov.by/ru/president/molodjozhi/podderzhka/special-funds. – Дата доступа : 18.03.2021.

ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО КОЛОРИТА В НАТЮРМОРТАХ ЕВРОПЕЙСКИХ МАСТЕРОВ

REFLECTION OF THE NATIONAL COLOR IN THE STILL LIFES OF EUROPEAN MASTERS

М. Д. Базылюк
M. Bazyluk
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – Ю. Ю. Захарина, доктор искусствоведения, доцент

Аннотация. *В статье раскрываются особенности жанра натюрморт в творчестве живописцев разных художественных школ и эпох. Выделяются черты, определяющие национальную идентичность жанра. Отмечается тенденция к экспериментированию в этом жанре, которое приводит к стиранию национальной специфики натюрморта.*

Annotation*. The article reveals the features of the genre of still life in the works of painters of different art schools and eras. The features that define the national identity of the genre are highlighted. There is a tendency to experiment in this genre, which leads to the erasure of the national specifics of still life..*

Ключевые слова*: жанр натюрморт, национальный колорит, художественный стиль, национальная школа.*

Keywords*: genre still life, national color, art style, national school.*

На протяжении многовековой эволюции отношение ценителей прекрасного к натюрморту менялось неоднократно. Первые шаги, сделанные мастерами искусства в осмыслении этого жанра в переломный момент истории (первые столетия до нашей эры – первые века нашей эры) в древних цивилизациях (Древний Рим, раннее Средневековье в Китае), лишь наметили пути самоопределения натюрморта. Однако этот жанр искусства, вышедший на художественную арену только к XVII веку, ждали сюрпризы со стороны заказчиков, критиков искусства. При том, что в итальянском искусстве Нового времени натюрморт воспринимался с достоинством, представая то как самодостаточные жанр, то как часть жанровой картины (в творчестве М. да Караваджо, например), на родине классицизма, во Франции, он был причислен к так называемым низким жанрам. Французские художники Нового времени не видели в натюрморте достойного будущего.

В исследованиях искусствоведов жанр натюрморт не получил комплексного осмысления. В историческом разрезе демонстрировалась жанровая специфика натюрморта европейских и русских художников

(Ж. Л. Русских [1]). В центре внимания мастеров оказывались образы и предметы изображения (З. Л. Черниева [2]), их символическое значение (В. Ф. Петренко, Е. А. Коротченко, А. П. Супрун [3]), основные мотивы (М. В. Громыко [4]). Исследователи акцентировали внимание на выразительных средствах, перечне предметов изображения. Однако непосредственно эволюционное развитие натюрморта с выявлением национальной его специфики не стала предметом отдельного изучения.

Наиболее распространенным и популярным натюрморт был в голландском искусстве на рубеже XVI–XVII вв., где он достиг своего наивысшего расцвета. Излюбленными мотивами изображения у голландских мастеров были «завтраки» с небольшим набором предметов. В них изображались посуда, фрукты, рыба, дичь. Большое внимание уделялось передаче материала предметов – стекло, металл, глазурованная керамика, разнообразная фактура фруктов, овощей и т. д. Важной особенностью голландского натюрморта является то, что художники сумели наполнить его емким смысловым содержанием. В каждом натюрморте этих художников мы видим неразрывную связь человека с миром окружающих его вещей. Во всем проявляется оптимистичное восприятие жизни, желание показать как щедра природа, как трудолюбив и талантлив человек.

Наиболее полно это радостное ощущение жизни отразилось в работах Ф. Снейдерса. Он пишет большие полотна, предназначенные для парадных дворцовых помещений. Широко известна его серия картин, посвященная съестным лавкам («Рыбная», «Фруктовая», «Овощная»), в которой изображаются дары земли и моря. Живая и мертвая дичь, крупные и мелкие извивающиеся рыбы, овощи, фрукты – все это переливается яркими красками, играет сложными эффектами светотени.

Несмотря на то, что во Франции в XVIII в. натюрморт был причислен к «низким» жанрам изобразительного искусства, значительный вклад в его развитие внес французский живописец Ж.-Б.С. Шарден. Художник был выходцем из третьего сословия и стремился в своем творчестве отразить быт простых людей. Свои натюрморты он пишет с предметов домашнего обихода. Образцами этого типа натюрмортов являются «Медный бак», «Натюрморт с коробкой, трубкой и кувшином». Характерным для живописи Шардена является совершенство техники и разнообразие приемов, используемых для передачи материала предметов в их неразрывной связи со световоздушной средой. Развивая принципы реалистического искусства, Шарден вместе с тонким виденьем цветовой гаммы натуры внес в натюрморт особую одухотворенность, душевную теплоту, которые составляют отличительные особенности искусства этого мастера и мировоззрения французских художников в целом.

С ходом времени менялись вкусы, эстетические представления, менялось отношение к окружающей действительности. Художники начали замечать иные качества материального мира, которым ранее не предавалось большого значения. Важной проблемой становится среда, в которую помещен предмет – передача света, воздуха, состояние природы. Начиная с середины XIX в. на судьбу искусства сильное влияние оказал импрессионизм. Живописная система импрессионизма получила наиболее полное развитие в пейзаже, но основные идеи «цвета и света» импрессионизма повлияли на дальнейшее развитие живописи в целом. Ярким явлением в этот период явилось творчество П. Сезанна, который много работал как в жанре пейзажа, так и в жанре натюрморта.

Испытав в начале творческого пути сильное влияние импрессионистов, Сезанн пришел к отрицанию их метода. В создаваемых им натюрмортах он стремится найти пути и средства передачи физических характеристик предмета – объема, материала, цвета. И художник находит выход, используя выразительные возможности закона цветовых контрастов. Примером этому служит натюрморт «Персики и груши», «Натюрморт с яблоками». Сезанн в своих работах точно определял план, составляющий конструкцию объема, где каждый цвет-мазок должен выражать изгиб-поворот формы в соответствии с количеством получаемых световых лучей.

В начале XX века в Европе широкое распространение получает фотография. Полученные снимки очень точно передают картину окружающего мира. Перед мастерами того времени стал вопрос: как сохранить художественную индивидуальность. И в этот период художники уходят от реалистичного изображения, появляются новые стилевые направления, такие как кубизм, сюрреализм, примитивизм. Жанр натюрморт вновь обретает популярность и становится жанром художественного эксперимента. И в этом эксперименте уже сложно становится установить признаки национальной идентичности.

Геометрическая фигура занимает господствующее место в изобразительном искусстве и находит отражение в таком стилевом направлении, как кубизм. Мастера рассматривают натуру, как совокупность простых форм: цилиндров, конусов и кругов, законы перспективы в изображении нарушены, объем изображения передается с помощью цвета и преломляющихся линий. Художники-кубисты не создают в своих работах «зеркало» реального мира, они изображают «иную реальность», в которой важен не облик самого предмета, а его сущность. Наиболее ярко кубистический натюрморт представлен в творчестве испанского художника П. Пикассо. Кубизм прошел три периода развития: сезанновский, аналитический и синтетический. Синтетический кубизм выразился наряду с иными жанрами и в

натюрморте. Примером этого направления является «Натюрморт» (1918), «Натюрморт с гитарой» (1921). Воображение автора позволяет ему совместить несколько разрозненных объектов в один. В результате художник демонстрирует синтез предметного мира.

Выходец из Беларуси Х. Сутин по-своему интерпретировал "мертвую природу". Одни из ранних сохранившихся работ автора – это серия картин с изображением кухонного стола с размещенным на нем скудным натюрмортом. Неповторимая черта художника – драматизм образов. В натюрморте «Рыбы и помидоры» на блюде, которое размещено на серо-синем полотне, лежат селедки с извивающимися, словно от боли, телами, а глаза рыб полны страдания. Контрастность картины создают красные помидоры и зеленый фон стены. Живописный колорит Сутина достаточно мрачен, в нем нет буйства красок. Предметы на его картинах искривлены, нет четкой линии. Все творчество художника пронизывает ощущение «болезненности» реальности.

В XX в. так большую популярность имело такое художественное направление, как сюрреализм. Главной идеей этого направления было изображение не окружающей действительности, а отражение «мира снов». Одним из самых ярких представителей, работавших в стиле сюрреализм, является испанский художник С. Дали. В основном его работы отражают мир фантазий автора. Не является исключением и натюрморт. Примером может служить его работа «Корзинка с хлебом». Несмотря на всю простоту композиции, эта композиция является одной из самых загадочных работ мастера. Фон картины черный, на деревянном столе стоит корзинка с хлебом, от которых исходит золотое свечение. Но именно золотой завораживающий свет придает национальный колорит работе мастера.

Ярким последователем стилевого направления сюрреализм сегодня является польский художник Я. Йорка, известный во всем мире благодаря своим фантазийным картинам-загадкам. Не смотря на то, что его его картины отсылают нас к великим сюрреалистам прошлого, индивидуальной чертой его стиля является детальное изображение каждого объекта картины. В творчестве художника мы не сможем встретить классического натюрморта. Однако он неоднократно прибегает к изображению фруктов, мяса и к объектам предметного мира. Цветовая палитра Йорки представляет собой славянский колорит. В своих работах мастер показывает нам удивительный мир, полный аллегорий и метафор философии жизни. Например, в картине «Клубничный сад» клубника растет на деревьях, в кору которых вмонтированы часы. Сам ствол очень пластичен, благодаря чему деревья кажутся живыми. Обрамляют композицию кулисы, расположенные по краям, которые открывают нам вид на мистический пир. В центре картины находится стол, в изобилии усланный

различной едой: мясом, хлебом, напитками. Именно эта часть картины и представляет собой натюрморт.

С ходом времени натюрморт, очевидно, претерпел изменения: произошла трансформация художественных приемов, колористических решений, композиционного замысла. Изменения в натюрморте происходили не только благодаря новым тенденциям, развивающимися с течением эволюции, но и благодаря особенностям развития национальной школы искусства.

С рождением в XIX в. фотографии снизилась ценность точной передачи объктивного мира. Наметилась общая тенденция в изобразительном искусстве XX-XXI вв. – поиск новых решений для изображения обыденной реальности. Художники на своих полотнах создают новые объекты предметного мира, новые миры. Натюрморт становится экспериментальным жанром, в котором привычные вещи автор интерпретирует по-новому.

🕮 *Литература*

1. Русских, Ж. Л. История развития и становления натюрморта как вида изобразительного искусства / Ж. Л. Русских // Концепт. – 2015. – Спецвыпуск № 18 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://e-koncept.ru/2015/75260. – Дата доступа : 23.03.2021.

2. Черниева, З. Л. Натюрморт: проблема предмета и вещи / З. Л. Черниева // Грамота. – 2017. – № 12 (86) : в 5 ч. Ч. 4. – С. 194-197.

3. Петренко, В. Ф. Натюрморт как визуальный афоризм / В. Ф. Петренко, Е. А. Коротченко, А. П. Супрун // Психология. Журнал Высшей школы экономики. – 2010. – Т. 7, № 2. – С. 26–44.

4. Громыко, М. В. Цветочные мотивы в современном белорусском натюрморте / М. В. Громыко // Universum: Филология и искусствоведение : электрон. научн. журнал. – 2020. – № 1-2 (70) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://7universum.com/ru/philology/archive/item/8789. – Дата доступа : 26.03.2021.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВИРТУАЛЬНЫХ СРЕДСТВ ОБУЧЕНИЯ ДЛЯ ОРГАНИЗАЦИИ ВОСПРИЯТИЯ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

USE OF VIRTUAL LEARNING TOOLS TO ORGANIZE THE PERCEPTION OF LEARNING MATERIAL

Я. Г. Булат
Y. Bulat
БГУКИ (Беларусь)
Науч. рук. – О. А. Терешонок, кандидат искусствоведения, доцент

Аннотация. *Работа посвящена информационным формам и методам обучения в эстетическом воспитании цифровой эпохи и является попыткой осветить вопрос использования виртуальных средств обучения для организации восприятия учебного материала.*

Annotation. *The work is devoted to information forms and methods of teaching in the aesthetic education of the digital age and is an attempt to highlight the issue of using virtual means for teaching and perception of educational material.*

Ключевые слова: *информационные технологии, виртуальные средства обучения, информационное общество, цифровое пространство.*

Keywords*: information technologies, virtual learning tools, information society, digital space.*

В настоящее время информатизация охватывает все сферы и отрасли общественной жизни. Высокий уровень знаний и практических применений информации и автоматизированных информационных технологий в различных предметных областях и сферах деятельности стимулировал формирование концепции перехода промышленно развитых государств в новую форму существования – «информационное общество».

За последние годы произошли огромные изменения роли и места персональных компьютеров и информационных технологий в жизни общества. Поэтому владение виртуальными средствами ставится в современном мире в один ряд с такими умениями, как читать, писать и считать. Человек, эффективно владеющий технологиями и информацией, имеет иной стиль мышления, принципиально иначе подходит к оценке возникшей проблемы и организации своей деятельности.

Более того, в современном обществе к человеку предъявляются потенциально новые требования: работник теперь должен не только хорошо выполнять функциональные обязанности, но и уметь проектировать, принимать

решения и выполнять творческую работу, преимущественно в цифровом пространстве.

Актуальным вопросом является процесс модернизации обучения, требующий формирования такой компетенции как умение самостоятельно получать знания, используя различные источники.

За последние годы было создано большое количество мультимедийных программных продуктов: энциклопедии из самых разных областей жизни (история, искусство, география, биология, музыка), обучающие программы (иностранный язык, физика, химия) и многое другое.

По итогам последних лет стало ясно, что преподаватели и учащиеся могут использовать информационные технологии как эффективное средство обучения.

Среди множества примеров положительного влияния виртуальных средств обучения для восприятия учебного материала можно выделить несколько наиболее ярко выраженных:

1. Информационные технологии учат применять свои знания на практике (проводить исследования на основе полученных знаний, использовать их для создания продукта и т. д.).

2. Развивают личность ученика, которая органично вписывается в современное общество. Основное противоречие системы образования – противоречие между быстрым темпом наращивания объёма знаний в современном мире и ограниченными возможностями их усвоения индивидом, что заставляет педагогику отказаться от устоявшегося образовательного идеала всесторонне развитой личности и сформулировать новый – максимальное развитие способностей человека к самореализации.

3. Уроки с использованием информационных технологий становятся более интересными для учащихся, вследствие чего происходит более эффективное усвоение знаний, улучшается уровень наглядности на уроке.

4. Использование некоторых компьютерных программ позволяет облегчить труд педагога: подбор заданий, тестов, проверка и оценка качества знаний, тем самым на уроке освобождается время для дополнительных заданий (за счет того, что материалы заранее заготовлены в электронном виде).

5. Повышение эффективности урока за счет наглядности. Как известно, с помощью органов слуха воспринимается лишь 15% информации, с помощью органов зрения – уже 25%, при комплексном восприятии информации с помощью органов зрения и слуха количество полученной информации увеличивается до 65%. Конечно, достигнуть этого можно и другими методами (плакаты, карты, таблицы, записи на доске), но компьютерные технологии, бесспорно, создают гораздо более высокий уровень наглядности.

6. У педагога появляется возможность продемонстрировать явления, которые в реальности увидеть невозможно.

7. Информационные технологии представляют широкие возможности для индивидуализации и дифференциации обучения, причем не только за счет разноуровневых заданий, но также и за счёт самообразования учащегося [4].

На сегодняшний день существует огромное количество виртуальных средств обучения. Эксперты EdTech в области образования, обучения и новых технологий составили список из 68 проверенных и наиболее популярных инструментов, делающим процесс обучения более разнообразным.

Nearpod предоставляет множество готовых, полностью интерактивных уроков, разработанных экспертами для всех школьных уровней и предметов. Кроме того, Nearpod позволяет учителям импортировать уроки из любого типа файла и начинать добавлять к ним интерактивные элементы, веб-ссылки или фрагменты видео. Затем преподаватели могут синхронизировать свои уроки с гаджетами студентов, создавая индивидуальные задания и отслеживая их выполнение.

Kahoot! позволяет учителям быстро создавать забавные обучающие игры, основанные на множественном выборе. После создания игры, учащиеся могут использовать любое устройство для входа в «комнату» игры, используя уникальный код для выполнения заданий и соревнования со своими сверстниками.

На платформе Go Noodle представлены сотни видеороликов, предназначенных для того, чтобы заставить детей двигаться. Есть также несколько видеороликов, специально созданных для знакомства детей с концепциями осознанности, включая дыхание и медитацию [3].

В Беларуси самыми распространёнными виртуальными средствами для обучения на 2019-2021 год являются:

Zoom платформа для организации онлайн обучения. Данный вариант изначально разрабатывался для проведения видеоконференций для нескольких участников.

Skype платформа для организации онлайн обучения. Многие курсы повышения квалификации учителей в области интернет образования построены на освоении данной платформы. Вы звоните собеседнику и общаетесь с ним на интересующую Вас тему.

Google classroom – веб-сервис, разработанный Google для школ, призванный упростить создание, распространение и оценку заданий безбумажным способом.

Viber приложение – мессенджер, которое позволяет отправлять сообщения, совершать голосовые и видеозвонки через интернет.

Долгое время являлось заблуждением утверждение, что использование средств информационных технологий и возможностей компьютера приводит молодое поколение к ленности и деградации. Результаты многолетнего использования цифровых устройств и программ показывают, что виртуальные средства обучения и информационные технологии как средства познания, наоборот, повышают уровень и сложность выполняемых задач, дают наглядное представление результатов выполненных действий, а также предоставляют возможность создавать интересные исследовательские работы и проекты.

Главной задачей виртуальных средств является помощь обучающимся в освоении таких способов действия, которые окажутся необходимыми в их будущей жизни. Новые педагогические технологии немыслимы без широкого использования новых информационных технологий, и компьютерных, в первую очередь. Именно они позволяют в полной мере раскрыть педагогические и дидактические функции новых методов образования, реализовать заложенные в них потенциальные возможности.

📖 *Литература*

1. Вылегжанина, Е. А. Использование информационно-коммуникационных технологий в образовательном процессе [Электронный ресурс] / Е. А. Вылегжанина, Н. Н. Мальцева // Актуальные задачи педагогики : материалы VI Междунар. науч. конф. (г. Чита, январь 2015 г.). – Чита : Издательство Молодой ученый, 2015. – С. 4-6. – Режим доступа : https://moluch.ru/conf/ped/archive/146/7072/. – Дата доступа : 30.03.2021.

2. Программа ЮНЕСКО «Информация для всех» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://ifap.ru. – Дата доступа : 25.03.2021.

3. Центр славянских языков и культур [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://dyjalog.by. – Дата доступа : 25.03.2021.

4. Инфоурок [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://infourok.ru. – Дата доступа : 25.03.2021.

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО ПОВЫШЕНИЯ СОЦИАЛЬНО ЗНАЧИМЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ НА ПРИМЕРЕ ГУО «СРЕДНЯЯ ШКОЛА № 201 Г. МИНСКА»

MATEUR THEATER ART AS A MEANS OF IMPROVING SOCIALLY SIGNIFICANT COMPETENCESIN THE EXAMPLE OF GUO «SECONDARY SCHOOL N 201 OF MINSK»

И. В. Гаврилин, Т. В. Ивчик
I. Gavrilin, T. Ivchik
ГУО «Средняя школа № 201 г. Минска» (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматривается проблема повышения социальной компетентности учащихся посредством школьного самодеятельного театра на примере средней школы № 201 г. Минска. Исходя из того, что театральное искусство является синтетическим видом искусства, раскрывается возможность повышения интереса детей при изучении литературы через театральную деятельность, также описывается процесс создания спектакля как проектной деятельности учащихся.*

Annotation. *The problem of increasing the social competence of students through the school amateur theater on the example of secondary school № 201 in Minsk is considered in this article. Based on the fact that theatrical art is a synthetic form of art, the possibility of increasing the interest of children in the study of literature is revealed through participation in theatrical activities. The process of creating a performance is described through the project activities of students.*

Ключевые слова: *социальная компетентность, театральное искусство, изобразительное искусство, литература, учащийся.*

Keywords*: social competence, theatrical art, visual art, literature, student.*

Социальную компетентность можно определить как целостное интегративное личностное образование, как совокупность социальных знаний, умений, ценностей, обеспечивающих гармоничное взаимодействие человека и общества [1]. Социальная и театральная роль достаточно близки, что позволяет средствами театра подготовить детей к социально-ролевому поведению в реальных жизненных ситуациях, проиграв их на сцене [2]. Через проживание различных персонажей, попадающих в разнообразные ситуации, через рефлексию при изучении произведений представляется возможным донести учащимся такие общечеловеческие ценности, как добро, справедливость, красота, свобода, солидарность, сопереживание. Немаловажное значение имеет

коммуникативный компонент, подразумевающий развитие речевой культуры, умение чувствовать партнеров по сцене, приобретение навыков групповой слаженной работы.

Самодеятельное театральное искусство имеет в своем арсенале следующие средства воспитательного воздействия: 1) театральную игру; 2) театральный коллектив как модель социально-благоприятного социума; 3) драматическую составляющую театральных постановок; 4) организационно-методическую систему подготовки театральных постановок; 5) комплекс различных видов искусства. Использование данных средств дает возможность всесторонне влиять на социальное становление учащихся. Например, коллективная подготовка театральных постановок развивает навыки групповой работы, а значит, учит взаимопомощи, умению слышать друг друга, пробуждает дружбу.

Театральное искусство также всесторонне развивает способности детей: изготовление костюмов, декораций, афиш, организация выступлений. Одним из положительных моментов является возможность привлечения семьи к совместной творческой деятельности. Таким образом, средства театрального искусства позволяют влиять на становление личности, повысить социально-значимые компетенции учащихся.

На базе нашей школы есть два коллектива, связанных с театральным искусством: социально-педагогический театр «Данко» (руководитель Павлова Ольга Александровна) и студия «Диалог» (руководитель Ивчик Татьяна Васильевна).

Цель работы социально-педагогического театра «Данко» социализация подростков, переживание различных подростковых и социальных проблем через искусство театра. Ребята сами пишут сценарии на такие темы, как безопасное поведение на дороге, правила противопожарной безопасности, борьба с наркоманией, алкоголизмом, польза здорового образа жизни, важность морально-этнических норм общества.

Цель при создании студии «Диалог» гуманизация образования. Наша цивилизация, начиная с прошлого столетия, постепенно превращалась в механизм, теряющий «душу». Искусство – «душа» общества. Гонка за собственным комфортом, сменой впечатлений (клиповая культура), информатизация все привело к тому, что дети разучились размышлять, а порой и чувствовать. Искусство наполнено чувствами, эмоциями. На своих занятиях в студии учащиеся очень подробно рассматривают стихи и прозу. Литература – это богатый пласт мудрости, к которому необходимо пробудить интерес учащихся. Коллектив начинал с небольших форм – театральных миниатюр, на данном этапе работает над произведением Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц». Через эту сказку учащиеся хотят раскрыть

зрителю такие важные темы, как любовь, дружба, счастье и так далее. В этом спектакле участники студии соединили изобразительное искусство, литературу, музыкальное искусство, актерское мастерство. Эта постановка проект, состоящий из следующих этапов: обсуждение произведения будущего спектакля, сценария, коррекция сценария, чтение по ролям, постановка небольших сцен, зарисовка действий на сцене, подготовка и создание декораций и костюмов, подбор музыкального и иного звукового сопровождения, соединение всех компонентов спектакля в единую канву, репетиции и премьера.

Самодеятельный театральный коллектив можно назвать сплоченным, дружным, где участники студии научились чувствовать друг друга, сопереживать и помогать товарищу не только на сцене, но и в реальной жизни. Таким образом, театральное искусство помогает в становлении личности ребенка и повышает его социальную компетентность.

📖 *Литература*

1. Социальная компетентность личности [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://studopedia.ru/22_68531_sotsialnaya-kompetentnost-lichnosti.html. – Дата доступа : 31.03.2021.

2. Механизмы влияния средств театрального искусства на развитие социальной компетентности школьников [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/mehanizmy-vliyaniya-sredstv-teatralnogo-iskusstva-na-razvitie-sotsialnoy-kompetentnosti-shkolnikov. – Дата доступа : 03.04.2021.

МЕТОД ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ВОСПИТАНИИ И ОБУЧЕНИИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

THE METHOD OF LITERARY-MUSICAL COMPOSITION IN UPBRINGING AND LEARNING IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY

А. В. Захарова
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – Т. П. Королева, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье характеризуется метод литературно-музыкальной композиции, обосновывается его востребованность на занятиях. Аргументируется художественная и воспитательная ценность метода. Сделаны выводы о необходимости его последовательного включения в образовательный процесс.*

Annotation*. The article describes the method of literary and musical composition, substantiates its relevance in the classroom. The artistic and educational value of the method is argued. Conclusions are made about the need for its consistent inclusion in the educational process.*

Ключевые слова*: музыка в школе, метод литературно-музыкальной композиции, возможности использования, характеристика.*

Keywords: *music at school, the method of literary and musical composition, the possibility of using, characteristics.*

В последние десятилетия эстетическое воспитание школьников в системе дополнительного образования осуществлялось в условиях обособленности занятий разными искусствами друг от друга, в то время как оптимальным является путь преподавания искусств в синтезе (например литературы и музыки). Характеризуя воспитание школьников с современных позиций, необходимо обратить внимание на реализацию их возможностей в художественно-творческой деятельности, прежде всего, импровизационной.

Импровизирующий ребенок приобретает опыт эстетического отношения к явлениям и событиям, становится автором новой реальности. Однако импровизация не дает возможности останавливаться на поиске смыслов, которые могут «вспыхивать» мимолетно и исчезать, порой навсегда. Чтобы осмыслить происходящее, вновь созданное, нужна остановка, рефлексия, оформленная в художественном материале. Одним из востребованных методов

для создания творческой атмосферы является литературно-музыкальная композиция.

Целью статьи является обоснование востребованности метода литературно-музыкальной композиции на уроках музыки в школе и в системе дополнительного образования и его характеристики в контексте современности.

Литературно-музыкальная композиция представляет собой форму социально-культурной деятельности, в которой литературный текст и музыка органически связаны единой темой и выстроены по законам драматургии. Если интегрируются литература (поэзия) как ключ к познанию явлений с музыкой, «досказывающей» невыразимое словами, то речь идет о литературно-музыкальной композиции. Словесный образ в понимании школьниками мира исследователи считают центральным; к нему в итоге сходятся нити от всех элементов формы произведения.

Литературно-музыкальная композиция может выступать также одним из видов театрализованного представления, где органически сочетаются главным образом литературно-художественные и музыкальные элементы с целью наиболее продуктивного воздействия на ум и чувства зрителя. Это один из видов взаимодействия литературного текста с музыкальной «оболочкой», благодаря которому можно «окунуть» обучаемых в сферу импровизации.

Возможности компьютерных технологий в последние десятилетия обеспечили появления новых жанровых разновидностей художественных композиций с различными приемами представления текста, иллюстративного материала, музыки. Интернет-источники являются в настоящее время хранилищем творчества профессионалов и любителей в этом направлении по музыкальным произведениям, темам.

Формой для использования данного метода может являться урок музыки или блок уроков, интегрированный урок, интерактивный урок, занятия факультатива или спецкурса по выбору, лекция-концерт и др. В диссертационном исследовании Л. Ю. Калининой аргументированно обоснована роль литературно-музыкальной композиции в эстетическом воспитании учащихся музыкальных школ [1].

Литературно-музыкальная композиция как метод музыкального воспитания выполнит свою функцию, если, не утратив свойства структурировать творческую деятельность учащихся, будет направлять ее к созданию художественного целого из элементов двухи более видов искусства. Грамотно организованное педагогом литературно-музыкальное творчество школьников будет гармонизовать весь процесс их эстетического воспитания. Во-первых, момент озарения, верно найденного синтеза музыкальных и литературных «моделей», наполнен позитивными эмоциями, радостью, чувством повышения самооценки. Ученик захочет испытать это неутилитарное

удовольствие снова и снова, постепенно увлекаясь, обогащая свой эмоциональный багаж. Во-вторых, у обучающих сформируется навык создания полихудожественных композиций не ради эффекта, производимого на окружающих, а с целью создать нечто удивительное, интересное, яркое, скрытое от рационального поиска.

Как атрибут литературно-музыкальной композиции в контексте эстетического воспитания XXI века назовем также ее основополагающую ритмичность. Собственно школьник, соединяющий поэтический текст с музыкальным в формах песни, романса, «литмонтажа», импровизации на тему стихотворения, создает ритмизованный орнамент, который в концепции В. М. Приваловой рассматривается как знаково-символический язык ритуалов культуры. Композиция-орнамент отражает социально-психологическую природу учащегося, и, одновременно, определенную грань развития духовной культуры человечества; представляет собой эстетический символ, возникающий в ритме жизни автора, наполненный его чувствами, выражающий все его модальности, олицетворяющий его синкретический духовный комплекс [2, с. 45]. Музыкознание и литературоведение создают тот фундамент, на котором педагог организует творчество с применением дополнительно соответствующих содержанию и задачам методов и приемов [3].

Поскольку ученик создает взаимоотношение формы и стиля композиции по эстетическим канонам в ритме своего времени, то эстетическое воспитание предстает через призму концепции Э. Б. Абдуллина как постижение смыслов орнамента, в широком культурологическом понимании данного феномена.

С учетом сказанного, литературно-музыкальная композиция может быть охарактеризована как процесс творческого экспериментирования, направленный на постижение ребенком смыслов явлений и закрепление в его эмоциональной памяти чувства эстетического удовольствия от гармонизации средств художественной выразительности литературы и музыки.

Таким образом, новыми сторонами в постановке проблемы эстетического воспитания учащихся средствами литературно-музыкальной композиции являются:

– необходимость понимать художественный образ и литературно-музыкальное творчество в соответствии с эстетическим тезаурусом информационной эпохи, существованием искусства в виртуальном пространстве, использованием современными авторами современных технических средств;

– синтез творческого эксперимента – опыта постижения мира средствами искусства – с непосредственным переживанием ребенка-автора, формированием его мировоззрения [4].

Таким образом, развитие теории и практики использования литературно-музыкальной композиции как средства эстетического воспитания школьников осуществляется в направлении дифференциации и разнообразия научных основ данного процесса, слияния учебного творчества с жизненными явлениями, форм эстетического воспитания с формами современного искусства.

🕮 *Литература*

1. Калинина, Л. Ю. Роль литературно-музыкальной композиции в эстетическом воспитании учащихся музыкальных школ / Дис. … канд. пед. наук по специальности 13.00.02 / Л. Ю. Калинина. – Самара, 2001. – 218 с.

2. Землянский, Б. Я. О музыкальной педагогике / Б. Я. Землянский. – М. : «Музыка», 2010. – 230 с.

3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Часть 2. Интонация. Часть 3. Композиция / В. Васина-Гроссман – М. : Музыка, 1978. – 368 с.

4. Рачина, Б. С. Технологии и методика обучения музыке в общеобразовательной школе / Б. С. Рачина. – СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2013. – 544 с.

СТАНОВЛЕНИЕ ОСНОВ ГРАЖДАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ МУЛЬТИМЕДИЙНОЙ ПРЕЗЕНТАЦИИ

ESTABLISHING THE FOUNDATIONS OF CIVIC IDENTITY OF YOUNGER SCHOOLCHILDREN IN MUSIC LESSONS USING MULTIMEDIA PRESENTATION

В. В. Кандрашина
V. Kandrashina
Мордовский государственный педагогический институт имени М. Е. Евсевьева (Россия)
Науч. рук. – Л. Г. Паршина, кандидат педгогических наук, доцент

Аннотация*. Статья посвящена вопросу становления гражданской идентичности младших школьников на уроках музыки с использованием средств мультимедийной презентации. Авторы трактуют понятие «мультимедийной презентации» и раскрывают ее педагогический потенциал на уроках музыки.*

Annotation. *Article is devoted to a question of formation of civil identity of younger school students at music lessons with use of means of the multimedia presentation. Authors treat a concept of "the multimedia presentation" and realize her pedagogical potential at music lessons.*

Ключевые слова*: мультимедиа, презентация, урок музыки, гражданская идентичность.*

Keywords*: multimedia, presentation, music lesson, civil identity.*

В современной России становление гражданской идентичности школьников стоит особенно остро. Разнообразие религиозных, этнических, социальных и культурных слоев российского общества выдвигает перед современной школой задачу, направленную на обеспечение консолидации различных слоев гражданского общества, на снижение социальной напряженности среди представителей различных конфессий и национальных культур. Современный школьник должен быть приобщен к наиболее значимым гражданским ценностям, определяющим поведение человека в обществе, а также осознавать свой статус, способность и готовность выполнять гражданские обязанности.

В Концепции духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России отмечается, что «образованию отводится ключевая роль в духовно-нравственной консолидации российского общества, его сплочении

перед лицом внешних и внутренних вызовов, в укреплении социальной солидарности, в повышении уровня доверия человека к жизни в России, к согражданам, обществу, государству, настоящему и будущему своей страны» [1]. В связи с тем, что в школе сосредоточена не только интеллектуальная, но и гражданская, духовная и культурная жизнь подрастающего молодого поколения Российских граждан, то актуализируется основная задача современной школы, которая заключается в содействии становления гражданской идентичности школьника.

Урок музыки – это не только урок творчества, урок культуры, но и оптимальная среда для формирования личности школьника, направленной на становление его гражданской позиции. Содержание уроков музыки, связанных с темой патриотизма и любви к Родине, изучается во всех классах. Эта тема раскрывает страницы русской истории и отражается в музыке разных жанров и эпох: песнях, панегирических кантах эпохи Петра I, симфониях, концертах и операх. В школьный учебный репертуар широко включаются народные, исторические, военные, патриотические песни советских и российских композиторов. На уроках музыки школьники знакомятся с легендами, былинами и преданиями о славных сынах и героях Отечества, с музыкальным наследием периода великой отечественной войны, изучают традиции прошлых лет. Именно уроки музыки способствуют духовному обогащению школьников и позволяют наиболее полно решить педагогические задачи становления гражданской идентичности школьников.

Существенную роль в становлении гражданской идентичности принадлежит начальному звену общеобразовательной школы, где сконцентрирована основная практика становления личности ребёнка. Именно в начальной школе закладываются первичные ценности, основы культурного общения, нравственной и эстетической воспитанности, происходит развитие интеллектуальных и творческих способностей школьников, их опыта общения и сотрудничества, ориентация личности в социокультурном пространстве, освоение не только родной культуры, но и рядом проживающих народов.

В ФГОС начального общего образования значится, что «личностные результаты освоения основной образовательной программы должны отражать: «формирование основ российской гражданской идентичности, чувства гордости за свою Родину, российский народ и историю России, осознание своей этнической и национальной принадлежности; формирование ценностей многонационального российского общества; становление гуманистических и демократических ценностных ориентаций» [4].

Проблема становления гражданской идентичности младших школьников широко охвачена педагогами, психологами, культурологами, социологами, политологами (А. Г. Асмолов, Т. В. Водолажская, Е. Н. Землянская,

А. М. Кондаков, А. А. Логинова, Н. С. Попов, М. А. Юшин и др.). Предложены технологии и методики формирования гражданской идентичности в условиях начального образования (Л. М. Героева, М. И. Фофанова, Г. И. Симонова, Е. Г. Милюгина и др.). Вопросы формирования гражданской идентичности младших школьников средствами музыкального искусства рассматривает в статье Г. А. Кречетова, которая отмечает, что «музыкальная деятельность создаёт необходимые условия для формирования гражданской идентичности личности ребёнка, закладывает первоначальные основы общей культуры будущего человека в трёхуровневой системе поликультурности Регион – Россия – Мир» [2]. Исследований, посвященных использованию мультимедийной презентации как средству становления основ гражданской идентичности младших школьников на уроках музыки нами не обнаружено.

Использование мультимедийной презентации в образовательном процессе стало обычным явлением. Процесс модернизации образования способствовал внедрению современных информационных технологий на все уроки школьного цикла. Их использование в современной школе стало одним из требований ФГОС.

Что же представляет собой презентация? Современная трактовка понятия связана с общественным представлением чего-либо нового, недавно появившегося, созданного. В образовании презентация – это представление нового материала по учебной программе, информации для закрепления и повторения пройденных тем. Мультимедийная презентация представляет собой информационный продукт, подготовленный с использованием технологий мультимедиа, и интегрирующий в одном информационном контенте различного рода информацию: текст, компьютерную анимацию, графику, видео, музыку и др. [2].

Следует отметить, что интегрированные, интерактивные возможности мультимедийной презентации способны обратить скучное разучивание новых песен в творческий, интересный процесс музыкальной коммуникации. При этом мультимедийная презентация значительно упрощает процесс проведения уроков музыки, ускоряет временной процесс подачи учебного материала, экономя время для повторения и закрепления тем.

Формы и место использования презентации зависят от темы занятия, содержания и поставленной цели. Слайды презентации могут содержать основные понятия, определения, рисунки и схемы, нотный текст и звуковые файлы, озвучивающие представленный нотный текст, а также задания для слухового анализа музыкального произведения.

Современная презентация наделена сценарным планом, сюжетной линией и структурой, удобной для восприятия информации. Мультимедийная презентация в образовательном процессе должна представлять собой не только

набор слайдов, включающих различного рода информацию с использованием спецэффектов, но и раздаточный материал, сопровождающий показ слайдов на экране, а также конспект и план доклада.

Рассмотрим педагогический потенциал мультимедийной презентации более подробно на примере различных видов уроков музыки. Основной организационной формой школьного обучения, в том числе и урока музыки, является традиционный урок. Музыкальное воспитание, в рамках такого урока, рассматривается как целенаправленный процесс приобретения опыта музыкальной деятельности на основе объяснительно-иллюстративного метода. Презентация логически интегрируется в структуру традиционного урока. Мультимедийные технологии обогащают процесс обучения возможностью непосредственного взаимодействия, визуализацией изучаемого материала, возможностью проведения контролирующих мероприятий. Мультимедийный образовательный ресурс позволяет использовать его на всех этапах обучения: в процессе объяснения нового материала, закрепления изученного или при повторении, обобщении и систематизации.

Интересной формой организации уроков музыки является урок-концерт. Данная форма позволяет продемонстрировать музыкально-творческую деятельность учащихся, будь то пение, импровизация или инструментальное музицирование В рамках урока-концерта возможно организовать слушание музыки, информационное сопровождение выступлений учащихся, что будет способствовать расширению музыкального кругозора. Мультимедийная презентация способна представить целостное видение о творчестве композитора, о различных видах искусства, об исполнителях и музыкальных инструментах, на которых исполняются музыкальные произведения. Мультимедийные презентации обеспечивают необходимую наглядность на уроке-концерте, что способствует целостному представлению восприятия материала.

Такова функция мультимедийной презентации и в нетрадиционной форме организации образовательной деятельности по развитию музыкальных и творческих способностей учащихся – в музыкальной гостиной. В рамках музыкальной гостиной возможно использование разнообразных видов музыкальной деятельности – от выступления учащихся с информационными докладами на заявленные темы до игры на музыкальных инструментах, беседы с музыкантами, представителями искусства и др. Эта форма организации образовательной деятельности способствует активизации музыкально-творческой, информационной и познавательной деятельности учащихся.

Урок в форме виртуальной экскурсии – еще одна форма организации учебной деятельности младших школьников, которая наделена виртуальным отображением реалистических объектов, существующих в искусстве в виде мультимедийной

панорамы. Цель виртуальной экскурсии направлена на создание условий для наблюдения, анализа, обобщения и отбора необходимого материала и фактов.

Урок в виде интеллектуальной игры, предполагающий 3 вида деятельности: познавательную, игровую и занимательную, эффективен в процессе активизации умственной деятельности школьников. Игра способна косвенно решать познавательные задачи, способствуя при этом овладению обучающимися новыми знаниями играя. Преимуществом интеллектуальных игр является свободная смена форм от викторины до аналогов известных телепередач: «Что? Где? Когда?», «Поле чудес». При этом мультимедийная презентация может выступать как наглядное средство через демонстрацию изображений, фотографий, видео, так и интегрировать всю информацию интеллектуальной игры как самостоятельного образовательного ресурса.

Все виды перечисленных выше уроков способны раскрыть потенциал мультимедийной презентации в процессе представления музыкальных страниц русской истории, воспитывая у школьников чувство патриотизма и любви к Родине, приобщая их к народному, историческому, военному, патриотическому музыкальному наследию различных религиозных, этнических, социальных и культурных слоев российского общества. Использование мультимедийных презентаций на уроках музыки позволяет вовлекать школьников в увлекательный мир познания, творчества, созидания, осознавая при этом статус гражданина своей страны.

📖 *Литература*

1. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России в сфере общего образования: проект / А. Я. Данилюк, А. М. Кондаков, В. А. Тишков; Рос. акад. образования. – М. : Просвещении, 2009. – 29 с.

2. Кречетова, Г. А. Формирование гражданской идентичности младших школьников средствами музыкального искусства / Г. А. Кречетова // Приоритетные научные направления: от теории к практике. – Новосибирск : Центр развития научного сотрудничества, 2014. – С. 68–73.

3. Паршина, Л. Г. Мультимедийная презентация по курсу «Анализ музыкальных произведений» / Л. Г. Паршина // «Молодежь и наука: проблемы современного образования», всеросс. науч.-практ. конф., 29–30 апр. 2009 г. [мат-лы]. В 3-х ч. Ч. 3. / Мордов. гос. пед. ин-т. – Саранск, 2009. – С. 236–239.

4. Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования (утв. приказом Мин-ва образ. и науки РФ от 06.12.2009 № 373) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://base.garant.ru/197127/53f89421bbdaf741eb2d1ecc4ddb4c33/. – Дата доступа : 18.03.2021.

ПРАКТИКА И ПОТЕНЦИАЛ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРОГРАММНЫХ СРЕДСТВ УЧЕБНОГО НАЗНАЧЕНИЯ В СИСТЕМЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

PRACTICE AND POTENTIAL OF USING EDUCATIONAL SOFTWARE PURPOSE IN THE AESTHETIC EDUCATION SYSTEM

В. С. Карачун
V. Karachun
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – Н. Г. Мазурина, кандидат филологических наук, доцент

Аннотация. *В статье рассматриваются программные средства учебного назначения в системе эстетического образования, а также их применение на практике на примере онлайн-сервиса Web 2.0. Для выявления потенциала программных средств определены цели и задачи ИКТ на основе исследуемого материала и практической деятельности в учреждении образования.*

Annotation. *In the article discusses learning software for educational purposes in the system of aesthetic education using the example of the online service Web 2.0, their application in practice and the potential of their use, the goals of ICT are also determined based on the material under study and practical activities in the educational institution.*

Ключевые слова*: программные средства, эстетическое образование; Web 2.0; ИКТ.*

Keywords*: Learning Software; aesthetic education; Web 2.0; ICT.*

Первоочередной целью образования в Республике Беларусь являлось и является повышение его качества. На современном этапе воплощение в жизнь данной цели требует внедрения в процесс обучения новейших информационных технологий, которые включают в себя программные средства учебного назначения (электронные средства обучения – ЭСО).

Под электронными средствами обучения подразумевается «программно-методическое обеспечение для использования учащимися в образовательном процессе по конкретному учебному предмету на всех этапах образовательного процесса» [3].

Образовательные сервисы Web 2.0, представленные большим количеством бесплатных веб-приложений, часто используются для создания всех видов программных средств. Учебные программы данного онлайн-сервиса могут быть использованы на различных формах и этапах уроков искусства и

музыки. По методическим возможностям можно выделить ряд бесплатных онлайн-сервисов Web 2.0:

1. Для работы с интерактивной доской:

• Educreations – многопользовательская онлайн-доска для мобильных устройств. Эффективна для организации дистанционного обучения, в проектной деятельности. Приложение позволяет добавлять иллюстрации, обучающие видео, аудиозаписи, а также онлайн-комментарии к ним. Есть возможность организовывать классы.

2. Публикации, презентации, видеоролики:

• StoryMapJS – онлайн-сервис для создания интерактивной карты. Применяется для организации виртуальной экскурсии либо путешествия.

3. Для работы с иллюстрациями:

• Mapwing – онлайн-сервис для создания виртуальных экскурсий, схем, а также карт.

• MyTribe101 – онлайн-сервис для создания гербов. Использование огромного количества символов, изображений, цветов с пояснениями их значения. Актуально при изучении/рассмотрении геральдики на уроках искусства.

4. Документ-сервисы:

• Penzu – онлайн-приложение для создания заметок. Возможно использование при помощи мобильных ОС. Создание цветных заметок.

• Teamer – онлайн-сервис, организация групповой работы над проектом, который позволяет создавать проекты, цели, задачи, назначать их выполнение конкретным исполнителям под управлением одного руководителя проекта. Руководитель может создавать и планировать задания, видеть все задания исполнителей, а исполнители – только свои задания. Имеется возможность к каждому заданию в Teamer подключить поясняющие документы и файлы. Задания возможно ориентировать по срокам выполнения.

5. Блоги:

• Blogger – инструмент, в котором возможно ведения педагогом блога для целесообразного обсуждения различных вопросов, выполнения работ, связи с учениками, раздачи заданий, исследовательской работы.

6. Визуализация информации, процесса:

• Mindomo – создание интеллект-карт, которые содержат рисунки, фотографии, видео, звук, ссылки. Создавать, редактировать, просматривать интеллект-карты можно совместно. Может использоваться при организации проверки домашнего задания, изучения нового материала, закрепления полученных знаний.

7. Тесты, опросы:

• Online Test Pad – онлайн-сервис для создания онлайн тестов, логических игр, кроссвордов, опросов. Предполагает использование различных инструментов: текст, таблицы, html-символы, документы, изображения, видео.

8. Дидактические материалы для организации игровых форм взаимодействия:

• BrainFlips – онлайн-сервис для создания карточек (дидактических материалов). Карты могут объединяться в колоды. В карточку можно добавить аудио, видео или фото для того, чтобы включить все каналы восприятия информации. Можно пользоваться карточками других участников сервиса. Возможно использование для изучения нового материала с использованием метода проблемного обучения, поискового метода, на этапе закрепления полученных знаний, проверки домашнего задания.

• LearningApps – онлайн-сервис, который предназначен для создания интерактивных учебно-методических пособий. Имеет огромный ряд уже готовых упражнений по различным предметам. Может использоваться для организации викторин, тематических игр, конкурсов, на этапах актуализации знаний, изучения нового материала, закрепления нового материала, рефлексии. Может применяться как домашнее задание.

На основе анализа программных средств учебного назначения Web 2.0 и использования их непосредственно в практической деятельности, выделим основные цели использования ИКТ:

1) формирование универсальных учебных действий учащихся, ключевых компетентностей обучающихся, а также готовности к учебной и профессиональной деятельности, понимаемой в общем как фундаментальное условие успешного выполнения любой деятельности;

2) формирование информационной культуры – одного из слагаемых общей культуры, понимаемой как высшее проявление образованности и включающей личностные качества человека и его профессиональную компетентность;

3) развитие личности обучаемого (предполагающее развитие мышления, коммуникативных способностей, формирование умений принятия оптимального решения в сложных ситуациях), умений исследовательской деятельности;

4) подготовка обучаемых средствами информационных технологий к самостоятельной учебно-познавательной деятельности;

5) повышение качества овладения знаниями, умениями и навыками за счет реализации преимуществ ИКТ, использование стимулов активизации познавательной деятельности, углубление межпредметных связей путем использования современных средств обработки информации, и как следствие полное усвоение базовой учебной информации;

6) индивидуализация процесса обучения, предполагающая согласование способов, приемов и темпов обучения с индивидуальными возможностями учащихся, с уровнем развития их способностей;

7) систематическое управление учебно-познавательной деятельностью обучающихся за счет создания регулярного диагностического фона и оперативной обратной связи преподавателя и обучаемых;

8) создание единой образовательной информационной среды как совокупности аппаратных средств, программных систем, а также содержательного наполнения, реализованной на основе современных технологических решений и предназначенной для обеспечения информационных запросов и организации информационных потоков, связанной с учебной деятельностью обучаемых, а также для их необходимой оперативной коммуникации;

9) реализация социального заказа, обусловленного информатизацией современного общества;

10) ориентация на творческую переработку новой учебной информации, предусматривающий наличие специальных учебных заданий на развитие исследовательских, творческих способностей, мыслительных операций.

Программные средства учебного назначения в системе эстетического образования решают множество задач: повышение мотивации обучения, активизация познавательной деятельности, повышение эффективности процесса обучения, использование, как средство самообразования и систематизация работы.

Таким образом, использование программных средств учебного назначения в системе эстетического образования во времена активной информатизации и востребованности со стороны общества имеет обширный дидактический потенциал.

📖 *Литература*

1. Баданов, А. Г. Web сервисы для образования [Электронный ресурс] / А. Г. Баданов // Интерактивности. – Режим доступа : https://sites.google.com/site/badanovweb2/home. – Дата доступа : 11.03.2021.

2. Красильникова, В. А. Информационные и коммуникационные технологии в образовании: учебное пособие / В. А. Красильникова. – Оренбург : ГОУ ОГУ, 2006. – 235 с.

3. Постановление Совета Министров Республики Беларусь от 01.03.2007 N 265 "Об утверждении программы "Комплексная информатизация системы образования Республики Беларусь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://pravo.levonevsky.org/bazaby11/republic21/text412.htm. – Дата доступа : 12.03.2021.

ГІСТОРЫЯГРАФІЯ ВЫВУЧЭННЯ ЖОРСТКАГА РАМАНСА НА БЕЛАРУСІ

HISTORIOGRAPHY OF THE STUDY OF CRUEL ROMANCE IN BELARUS

В. С. Карачун, А. М. Кукрэш
V. Karachun, E. Kukresh
БДПУ (Беларусь)

Анатацыя. *У артыкуле ўздымаецца значнасць вывучэння фальклорнага жанра “жорсткі” раманс, разглядаюцца асаблівасці яго вывучэння на Беларусі.*

Annotation. *In this article the problem of importance of “cruel” romance studying is raised. Its studying features in Belarus are considered.*

Ключавыя словы*: “жорсткі” раманс, гісторыяграфія, песні, жанр.*

Keywords: *“cruel” romance, historiography, songs, genre.*

У адрозненні ад рускага, жорсткі раманс на Беларусі быў вызначаны ў асобны фальклорны жанр толькі ў апошнія дзесяцігоддзі. І ў расійскіх навуковых колах стаўленне да жорсткага раманса стала змяняцца толькі напрыканцы XX стагоддзя. Яго пачалі вельмі актыўна збіраць, а ў 1996 г. у Санкт-Пецярбургу выдадзены першы зборнік твораў гэтага жанру з навуковымі каментарыямі. У нас на Беларусі асобныя жорсткія рамансы уваходзілі у розныя зборнікі фальклярыстаў-даследчыкаў без вызначэння жанру, як частка рэгіянальнага фальклору розных лірычных накірункаў, такія творы называлі неабрадавыя песні, балады, сярод іх вызначалі асобную групу: «Песні навелістычнага зместу, у якіх апавядаецца пра неверагодныя падзеі, пераважна драматычнага ці трагічнага характару ў асабістым жыцці людзей. У іх адсутнічае фантастыка. Асноўная тэма — нешчаслівае каханне, здрада, сямейныя канфлікты і інш» [1, с. 28].

Першы зборнік жорсткіх рамансаў з’явіўся у 2010 годзе: “Жорсткі раманс з’явіўся знянацку, істотна зменшыў значнасць народнай песні і стаў па сваёй сутнасці праявай музычнага і паэтычнага фальклору” [2, с. 13]. У 2010 г. складальнікі метадычнага дапаможніка па фальклорнай практыцы БДУ вырашылі рэкамендаваць студэнтам гэты жанр для збірання: «У гэтым выданні мы змяшчаем і жорсткія рамансы — творы, якія традыцыйна не адносяцца да ўласна пазаабрадавых песень, але добра ілюструюць пазаабрадавую сферу жыцця беларуса. Агульнавядома, што жорсткія рамансы абавязаны сваім узнікненнем гарадской мяшчанскай культуры, аднак іх стабільная фіксацыя

студэнтамі ў асяроддзі вясковага насельніцтва паўсюдна па Беларусі сведчыць аб папулярнасці гэтага жанру, яго пранікненні ў традыцыйную культуру вескі. На нашу думку, уяўленне аб функцыянаванні пазаабрадавай лірыкі без гэтага жанру будзе няпоўным» [1, с. 3]. Былі складзены і метадычныя рэкамендацыі студэнту-практыканту, для таго каб правільна вызначыць жанр: “Трэба арыентавацца на наступныя вызначальныя рысы жорсткага раманса: 1) невырашальны характар канфлікту звязаны з матывам кахання і абумоўлены дэградацыяй маральнага стану грамадства; 2) найчасцей сюжэтная формула твораў гэтага жанра — “он ее любил, он ее и убил”, хоць канцоўкай можа быць падман і растанне; 3) узнаўленне псіхалогіі маргінальнага асяроддзя, свету сучасных каштоўнасцей» [1, с. 75–76], для «больш падрабязнай інфармацыі пра жорсткія рамансы» рэкамендавана «даведачные выдання і спецыяльные даследаванння» [1, с. 76]. Можна вылучыць наступныя асноўныя жанравыя прыметы «жорсткіх» рамансаў:

– сумесь рускай і беларускай моў (трасянка)
– тэматыка, сэнс твора лірычны, але звычайна з трагічным ухілам, яго змест прысвечаны нейкім пакутам, звычайна любоўным;
– эмацыйнасць, перабольшванне эмацыянальных перажыванняў, як быццам-бы выканаўца апавядае пра выпадак, які быў менавіта з ім;
– вострасюжэтнасць, пераважна драматычная развязка твора;
– дыялагічнасць (наяўнасць лірычнага героя і адрасата):
– інтымнасць, камернасць, адкрытасць;
– падмена каштоўнасцяў (мастацкіх уцілітарнымі);
– прастата, даступнасць;
– пераважна сямейна-бытавы змест аповяду;
– даступнасцю тэксту і мелодыі;
– рамансы наскрозь пранізаны подменай вечных каштоўнасцей.

Прыклады фрагментаў жорсткіх рамансаў, сабраных у нас на Беларусі:

Сеў пад яблынькай кудравай
Сабе жызню прыкрашчаць,
Выняў шашку, выняў востру,
Зняў галовушку і з плеч.
[*Зап. Кукрэш А.М. у 2009 г.в. Магіліцы Івацэвіцкага р.*
ад Русак Ніны Міхайлаўны, 1928 г.н.]

Ці: Страшно Вовочцы паказалосо
Прэд убітою мёртвой сем’ёй.
Сердцэ Вовочкі разорвалосо,
Так погібла сем’я тых людзей.
[*Зап. Кукрэш А.М. у 2009 г. в. Адамічы Столінскага р.*
ад Галіны Міхайлаўны Наскевіч, 1947 г.н.]

Расійскія навукоўцы і зараз даследуюць “жорсткі” раманс, вядзецца далейшае вывучэнне асаблівасцяў узнікнення і існавання гэтых песень у Расіі. Там жа сярод даследчыкаў няма адзінства ў назве жанру. Гэта і “гарадскі” раманс (Я. І. Гудошнікаў), “мяшчанская балада” (А. В. Кавылін), “сучасная балада” (С. Адоньева, Н. Герасімава), “народная балада” (Д. М. Балашоў), “масавы батавы раманс” (М. Пятроўскі), “лірычныя песні літаратурнага складу” (Н. П. Зубава), эпічныя песні (Э. В. Памяранцава). І толькі апошнім часам назва “жорсткі” раманс увайшла ў карыстанне пры вызначэнні гэтага жанра (С. Адоньева, Н. Герасімава, В. Г. Смаліцкі, Н. В. Міхайлава, Е. А. Касцюхін).

На Беларусі жанр “жорсткага” раманса ніколі дасканала не вывучаўся і не даследаваўся, нягледзячы на тое, што ён прыйшоў да нас з Расіі праз салдат, прадстаўнікоў розных прафесійных груп, перасяленцаў яшчэ напрыканцы XIX стагоддзя, цвёрда асеў спачатку ў гарадах, потым дабраўся і да мястэчак, вёсак, дзе атрымаў сваю аўдыторыю і карыстаўся папулярнасцю, як у пачатку XX стагоддзя, так і да сённяшняга часу. Беларускі даследчык і фальклярыст У. А. Васілевіч падтрымлівае назву такіх песень, як “жорсткі” раманс і дае наступнае тлумачэнне гэтаму жанру: “Жорсткі” раманс – сентыментальная, меладраматычная песня, часам літаратурнага паходжання” [3, с. 491]. У гэтым жанры можна знайсці агульнае і рознае як з фальклорам, так і з літаратурай. На Беларусі жорсткія рамансы збіралі і выкарыстоўвалі шмат фальклярыстаў-даследчыкаў: Кабашнікаў К. П., Ліс А. С., Фядосік А. С., Пашкоў Г. П., Шырма Р., Шэйн П. В., Гурскі А. І., Кавалева Р. М., Прыемка В. В., Марозава Т. А., Гілевіч Н. С., Васілевіч У. А. Яны складалі частку агульных даследаванняў, але гэтыя песні ўваходзілі ў класіфікацыю любоўных песень ці мяшчанскіх рамансаў. Саму назву жанра “жорсткі” прапанавала выкарыстоўваць збіральнік твораў (4500 тысячы тэкстаў) менавіта гэтага жанра Кукрэш А. М.

У 2010 г., калі жорсткі раманс быў прызнаны годным для збірання афіцыйна, у серыі «Фальклор Беларусі XX–XXI веков» з'явіўся і першы зборнік беларускіх жорсткіх рамансаў, падрыхтаваны Аленай Кукрэш на кафедры этналогіі і фальклярыстыкі БДПУ, у склад гэтага тома ўвайшлі 850 тэкстаў і 25 расшыфраваных нотных прыкладаў [2]. На сенняшні момант гэта самы вялікі зборнік гэтага жанру на Беларусі.

Прасачыўшы гісторыю развіцця раманса, можна канстатаваць, што раманс узнік у простым асяроддзі (творчасць вандроўных паэтаў-песеннікаў), як фальклорны жанр свой росквіт набыў на дабратворнай глебе высокай літаратуры і музыкі (прафесійныя і знакамітыя паэты, кампазітары і выканаўцы) і вярнуўся зноў у фальклорную традыцыю (мяшчанскі ці «жорсткі» раманс).

Дзякуючы такому жанру як “жорсткі” раманс, мы даем дадатковую магчымасць сучаснаму пакаленню і нашчадкам не толькі адчуць яшчэ адну літаратурную і музычную старонкі ў мастацкай культуры жыхароў Беларусі канца XIX пачатка XX стагоддзяў.

🕮 *Літаратура*

1. Фальклорная практыка : метадычныя рэкамендацыі і праграма-апытальнік для студэнтаў I курса філал. фак. / Р. М. Кавалева, В. В. Прыемка, Т. А. Марозава. – Мінск : Изд-во БДУ, 2009. – 182 с.

2. Жорсткі раманс : фальклорныя песні / укладальнік А. М. Кукрэш. – Мінск : Книгазбор, 2010. – 436 с.

3. Беларускі фальклор : Хрэстаматыя : Вучэбны дапаможнік для філал. факультэтаў выш. навуч. устаноў / склад. К. П. Кабашнікаў і інш. – Мінск : Вышэйшая школа, 1996. – 856 с.

4. Беларускі фальклор : Энцыкл.: У 2 т. Т. 1 / Рэдкал. : Г. П. Пашкоў і інш. – Мінск : БелЭн, 2005. – С. 491.

5. Восточнославянский фольклор : Словарь научной и народной терминологии / под ред. К. П. Кабашникова и др. – Минск : Навука і техніка, 1993. – 478 с.

ОСОБЕННОСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ ДЕТЕЙ В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГИМНАСТИКИ

PECULIAR FEATURES OF CHILDREN'S CHOREOGRAPHIC TRAINING IN THE FIELD OF RHYTHMIC GYMNASTICS

А. Д. Колесниченко
A. Kolesnichenko
Южноукраинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского (Украина)
Науч. рук. – Г. Ю. Николаи, доктор педагогических наук, профессор

Аннотация. *В статье раскрыты особенности хореографической подготовки спортсменов-гимнастов и специфика работы с детьми тренера-хореографа. Обозначены различия в преподавании хореографии для танцоров и гимнасток. Определено значение хореографической подготовки у художественных гимнасток, которое исследовали различные украинские ученые.*

Annotation. *The article reveals the peculiarities of gymnasts' choreographic training and specific methods used by coach-choreographer in their work with children. The author points out the differences in teaching choreography to dances and gymnasts, determines the role of gymnasts' choreographic training, which has been studied by various Ukrainian scientists*

Ключевые слова*: хореографическая подготовка детей; художественная гимнастика; танцоры; тренер-хореограф.*

Keywords: *children's choreographic training, rhythmic gymnastics, dancers, coach-choreographer.*

Хореография в спорте имеет свои исторические традиции, на которые значительно влияет специфика спортивной деятельности. Хореографическая подготовка является неотъемлемой составляющей тренировочного процесса художественных гимнасток. Основным видом хореографической подготовки в спорте остается классической экзерсис, с которого начинается изучение основ хореографии. Результаты нашего констатирующего эксперимента свидетельствуют о неоспоримом положительном влиянии хореографии на улучшение спортивных достижений у гимнасток. Считаем, что хореографические занятия должны проводиться на всех этапах многолетнего усовершенствования спортсменов. Упражнения классического танца развивают гибкость, стойкость, координацию движений, воспитывают музыкальность, укрепляют опорно-двигательный аппарат, содействуют физическому и

интеллектуальному развитию, а также учат гимнасток руководить своим телом. У детей, которые занимаются классической хореографией, закладывается правильная осанка, в некоторых случаях корректируется искривление позвоночника. Часто даже опытные спортсмены продолжают заниматься классическим экзерсисом, понимая его универсальность.

Значение хореографической подготовки у художественных гимнасток исследовалось многими учеными (И. А. Винер, П. С. Кизим, С. В. Куценко, Т. С. Лисицкая, О. Г. Румба, В. Ю. Сосина и др.). Можно констатировать тот факт, что авторы подчеркивают значение хореографической подготовки в спорте и рассматривают её с различных позиций.

1. Как средство эстетического воспитания. Воспитывается ощущение красоты движений, их гармонии с музыкой, формируется способность передавать в движении определённые эмоциональные состояния, разные настроения, переживания, чувства. Все это позволяет создать художественный образ в состязательных упражнениях. В процессе хореографической подготовки спортсмены сталкиваются с разными видами искусства, например, с использованием музыки на уроках хореографии, а также знакомятся с основами музыкальной грамоты, что позволяет спортсменам выполнять движения в соответствии с ритмом, темпом и характером музыкального сопровождения. О. Г. Румба подчеркивает, что есть все основания ожидать позитивного влияния хореографической подготовки на весь комплекс эстетических составляющих мастерства спортсменов [2].

2. Как развитие творческих способностей спортсменов. С. В. Куценко рассматривал хореографическую подготовку как способ формирования творчески активной личности, способной воспринимать, чувствовать и оценивать прекрасное в процессе овладения знаниями и умениями на занятиях по теории и методике народно-сценического танца [1]. О. Г. Румба считала, что грамотное использование нюансов танца, таких, как наклон корпуса, положения рук, поз, использованных в танцевальных элементах, помогли бы решить вопрос артистического и выразительного выполнения спортивных упражнений [3].

3. Как средство решения образовательных задач. Многие авторы подчеркивают, что в процессе хореографической подготовки у спортсменов расширяется объем двигательных умений и навыков за счет движений классического, историко-бытового, народно-характерного и современного танцев; кроме того, спортсмены знакомятся с историей, традициями, обычаями разных народов мира [2; 3; 4].

4. Как повышение функциональных возможностей и развитие физических качеств спортсменов. По мнению В. Ю. Сосиной, хореография способствует укреплению здоровья, устранению перегрузок, укреплению опорно-

двигательного аппарата, нормализации тонуса мышц. В хореографии, как и в художественной гимнастике, используются растяжки мышц, которые способствуют укреплению мышечно-связочному аппарата [4].

Наше экспериментальное исследование проводилось в рамках учебного процесса в спортивной школе (Беляевская городская ДЮСШ). По результатам эксперимента было выделено несколько важных моментов в работе тренера - хореографа с гимнастками, которые должен учитывать каждый преподаватель.

1. Методика преподавания хореографии для гимнасток во многом отличается от методики преподавания хореографии артистам балета.

2. Тренер-хореограф должен учитывать нагрузку не только в зависимости от возраста, но и от физической подготовки спортсменов.

3. Хореограф обязан не только правильно объяснить, каким образом следует делать то или иное движение в хореографии, но и учитывать, каким образом оно делается в художественной гимнастике.

4. Следует самому верно расписать план занятий с учетом специфики художественной гимнастики, либо обратиться к тренеру.

5. Надлежит осторожно вводить новые элементы у самых маленьких (3-5 лет), поскольку в этом возрасте дети изучают базовые элементы, делают упражнения на гибкость, растяжку, а также постепенно добавлять элементы ритмики, развивать физические качества, музыкальность и т.д.

6. Хореография для гимнасток должна преподаваться на постоянной основе, в зависимости от основной нагрузки спортсменов (но не менее 1-2 раза на неделю).

7. Задание хореографа состоит в методически грамотной организации процесса воспитания правильной осанки, прыгучести, культуры движений, артистизма и выразительности. Он должен тщательным образом отрабатывать каждое движение. Следить за правильностью и качеством выполнения упражнений, а не за их количеством. Хореограф должен добиваться "чистоты" выполнения движений, поз, осанки тела.

8. Для гимнасток (как и для танцоров) внедрение в учебно-тренировочный процесс партерного тренажа является очень важным этапом. Именно тренаж на полу способствует грамотному изучению всех базовых элементов.

9. Правильное планирование занятий. У детей с 8-9 лет сочетания упражнений около опоры с упражнениями на полу является наиболее эффективным методом.

Все вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что хореографическая подготовка в спорте, согласно данных научной и методической литературы, трактуется как процесс формирования культуры движений, что позволяет достичь высокого спортивного результата и

исполнительского мастерства. Хореограф в работе с художественными гимнастками выступает как помощник в исправлении всех недочетов, оттачивании мельчайших деталей, которые сначала могут быть не столь заметными, но играть важную роль.

Изучение вопросов и поиск ответов, решения тех или других проблем методами хореографии является важным процессом в работе тренера-хореографа. При разработке уроков хореографии педагогу необходимо учитывать многие важные детали и следовать правилу "лучше меньше, но качественнее".

В зависимости от возраста следует вводить определенный набор упражнений и движений, которые помогут детям понять правильное задействование мышц. Преподаватель должен контролировать технику и качество выполнения движений постоянно, чтобы не допустить заучивания неправильных вариантов.

Важно придерживаться этапов организации учебы, приучать детей разбираться в методике, базовой хореографической терминологии, анализировать, думать, понимать, что делается и для чего, каким образом те или иные движения им будут помогать в будущем или в конкретных элементах художественной гимнастики.

📖 *Литература*

1. Куценко, С. В. Формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії засобами народно-сценічного танцю як процес всебічного виховання / С. В. Куценко // Наукові записки. – Випуск 133. – Серія: Педагогічні науки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. – С. 283–291.

2. Лисицкая, Т. С. Хореография в гимнастике : учебное пособие для среднего профессионального образования / Т. С. Лисицкая. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Издательство Юрайт, 2018. – 163 с.

3. Румба, О. Г. Народно-характерная хореография в системе подготовки специалистов по гимнастике и танцам на паркете : Дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / О. Г. Румба. – СПб., 2006. – 209 с.

4. Сосина, В. Ю. Хореография в гимнастике : учеб. пособие для студентов вузов / В. Ю. Сосина. – Киев : Олимпийская литература, 2009. – 35 с.

ФОРМИРОВАНИЕ ИНТЕРЕСА УЧАЩИХСЯ ОСНОВНОЙ ШКОЛЫ К АКАДЕМИЧЕСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

FORMING THE INTEREST OF BASIC SCHOOL STUDENTS IN ACADEMIC VOCAL MUSIC

М. Д. Корнилова
M. Kornilova
Южноукраинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского (Украина)
Науч. рук. – Г. Ю. Николаи, доктор педагогических наук, профессор

Аннотация. *В статье показано влияние классического музыкального искусства, которое поставляет людям духовные ценности высокого качества и эффективно формирует гармонично развитую, творческую личность, которая не боится собственных чувств и может их выразить. Уточнено сущностное содержание понятия «формирование интереса учащихся основной школы к академической вокальной музыке», освещены адаптированные методы формирования указанного феномена и конкретизированы особенности их использования в музыкально-образовательном процессе.*

Annotation. *The article shows the influence of classical musical art, which supplies people with spiritual values of high quality and effectively shapes harmoniously developed, creative personalities who are not afraid of their own feelings and can express them. The essential content of the concept "the formation of interest of basic school students in academic vocal music" is clarified, adapted methods of the formation of this phenomenon are revealed and the features of their use in the musical educational process are concretized.*

Ключевые слова*: формирование интереса; учащиеся основной школы; академическая вокальная музыка.*

Keywords: *formation of interest; basic school students; academic vocal music.*

Музыка, как целостная система, формирует творческую и гармонично развитую личность, которая не боится собственных чувств и может выразить их как в творчестве, так и в быту. Следует отметить, что значительное влияние на формирование такой личности можно достичь при помощи уроков музыкального искусства, если предоставить ученикам возможность узнать его волшебный мир. Во времена господства популярной музыки на первый план выходят вопросы формирования интереса учащихся основной школы к лучшим образцам вокального искусства.

Методы и средства работы с учащимися во время занятий музыкальным искусством, а также воспитание у них интереса как к музыке инструментальной, так и вокальной, исследовали Ю. Алиев, С. Барило, Л. Заря, Л. Коваль, А. Кочмар, Н. Коен, А. Реброва, Г. Стулова и др. Интерес как понятие, имеет огромное количество трактовок. Можно по-разному интерпретировать этот термин в зависимости от научной отрасли. Так, психолог С. Рубинштейн, освещая в своих работах сущность многих проблем психики и самопознания, определял интерес как специфическую направленность личности. По его мнению, интерес можно охарактеризовать как «... сосредоточенность на определенном предмете мыслей, помыслов личности, вызывающая стремление ближе ознакомиться с предметом, глубже в него проникнуть…» [1, с. 692]. С педагогической точки зрения понятие интереса несколько иное. Так, Г. Щукина позиционирует интерес как избирательную направленность психических процессов человека на события окружающей среды; стремление, потребность личности заниматься именно той деятельностью, которая приносит удовольствие [2, с. 38]. В исследовании Н. Новиковой познавательный интерес подростков на уроках музыкального искусства трактуется как «избирательное отношение личности к музыке с целью выявления и усвоения индивидуально ценного, значимого в процессе музыкально познавательной деятельности, которому свойственны интеллектуальная активность, целенаправленное стремление к самостоятельному поиску новых знаний, эмоциональное увлечение процессом познания, осуществление волевой саморегуляции и самооценки» [3, с. 9].

На основе анализа научной литературы можно высказать мнение о том, что интерес представляет собой совокупность чувств, которые вызываются определенным предметом, а формирование интереса к вокальной музыке у учащихся основной школы зависит прежде всего от степени их увлеченности не только эстрадным исполнительством, но и академическим. Установлено, что интерес к вокальной музыке в основной школе формируется на базе общего познавательного интереса, на который положительно влияют определенная эмоциональная атмосфера во время занятия, индивидуальный подход к учащимся и особое внимание к академическому вокальному искусству.

Украинский ученый В. Черкасов отметил, что методы музыкального обучения являются основным инструментом «усвоения знаний, формирования умений и навыков художественно-эстетической деятельности. Методы музыкального обучения предусматривают взаимодействие учителя и учащихся в процессе художественно-эстетического общения ... » [4, с. 15]. Отметим, что методы музыкального обучения должны не только развивать, но и стимулировать учащихся к получению новых знаний. В своей работе М. Фицула отмечает, что методы стимулирования – это «методы, направленные

на формирование положительных мотивов ученика», они «стимулируют познавательную активность и способствуют обеспечению школьников учебной информацией» [5, с. 129].

Использование адаптированных нами методов формирования интереса учащихся основной школы к академической вокальной музыке в образовательном процессе осуществлялось в условиях педагогической практики и в Научно-исследовательской лаборатории факультета музыкального и хореографического образования Университета Ушинского.

По результатам анализа научно-методической мысли и педагогической практики были отделены как наиболее перспективные такие методы формирования познавательных интересов:

- метод организации учебной дискуссии,
- метод обеспечения успеха в обучении,
- метод проведения познавательных игр,
- метод создания ситуации новизны учебного материала,
- метод постановки / выполнение творческих заданий,
- метод стимулирования интереса в процессе изложения учебного материала,
- метод опоры на жизненный опыт учащихся.

С целью заинтересовать школьников классическим вокальным искусством и сформировать их готовность воспринимать пение в академической манере мы предлагали им на начальном этапе прослушать популярные классические и близкие к ним эстрадные произведения в исполнении талантливых и популярных современных певцов – Лучано Паваротти, Пласидо Доминго, Александра Пономарева, Владимира Гришко, Николая Баскова и др., а также ознакомиться с видеозаписями выступлений одаренных детей – Соломии, Димаша, Селин Там и других. Такие прослушивания помогали убедить школьников в том, что в основе красивого, эстетически и содержательно привлекательного пения – как эстрадного, так и классического – лежит способность к воплощению глубоких художественных эмоций и искусство владения голосом.

На уроках музыкального искусства в рамках педагогической практики, пытаясь помочь ученикам преодолеть пробелы в знаниях, мы использовали метод обеспечения успеха в обучении в сочетании с методом создания ситуации новизны учебного материала. Результаты педагогической практики показали, что наиболее эффективными методами, которые формируют, развивают и поддерживают интерес к академической вокальной музыки как у подростков, так и у младших школьников, стали метод постановки / выполнение творческих заданий и метод проведения познавательных и ролевых игр, а также метод организации учебной дискуссии.

Выводы. Формирование интереса к вокальной музыке у учащихся основной школы зависит, прежде всего, от степени их увлеченности не только эстрадным исполнительством, но и академическим. Интерес к академическому вокалу в основной школе формируется на базе общего познавательного интереса, на который положительно влияют: благоприятная эмоциональная атмосфера во время занятия и внимание к формированию эстетического вкуса учащихся, тщательный подбор репертуара и методов организации учебного процесса, индивидуальный подход к учащимся и особое внимание к академическому вокальному искусству. Наиболее эффективными в вопросе повышения интереса учащихся к академической вокальной музыке показали себя методы постановки / выполнения творческих заданий, проведения познавательных и ролевых игр, обеспечения успеха в обучении и организации учебной дискуссии.

📖 *Литература*

1. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – М. : Питер, 2002. – 720 с.

2. Щукина, Г. И. Актуальные вопросы формирования интереса в обучении : учеб. пособие / Г. И. Щукина. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.

3. Новикова, Н. В. Формування пізнавального інтересу підлітків на уроках музики засобами мультимедійних технологій : автореферат дис. … канд. пед. наук : 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання / Н. В. Новикова. – Київ, 2011. – 20 с.

4. Черкасов, В. Ф. Теорія і методика музичної освіти / В. Ф. Черкасов. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2014. – 472 с.

5. Фіцула, М. М. Педагогіка : навчальний посібник для студентів вищих педагогічних закладів освіти / М. М. Фіцула. – Київ : Видавничий центр «Академія», 2002. – 528 с.

ВЛИЯНИЕ НАРОДНОГО ТАНЦА НА ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

IMPACT OF FOLK DANCE ON AESTHETIC EDUCATION OF CHILDREN OF PRIMARY SCHOOL AGE

Е. А. Котова, М. А. Шиман
E. Kotova, M. Shiman
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В этой статье рассматривается роль народного танца и его влияние на эстетическое образование. Указывается на важность преподавания народного танца и хореографии в целом в младшем школьном возрасте.*

Annotation. *This article examines the role of folk dance and its impact on aesthetic education. It is pointed out the importance of teaching folk dance and choreography in general in junior school age.*

Ключевые слова*: эстетическое воспитание; народный танец; хореограф; традиция.*

Keywords*: aesthetic education; folk dance; choreographer; tradition.*

В последнее время актуальность проблемы эстетического воспитания детей сильно возросла. Эстетические свойства личности формируются у человека в процессе всей жизни. Но зерно начинает закладываться именно в раннем возрасте. От того, как воспитывался и развивался ребенок, будет зависеть общее состояние личности в будущем.

Эстетическое воспитание – это целенаправленный процесс творческой личности, способной воспринимать, чувствовать, оценивать прекрасное и создавать художественные ценности [3, с. 417].

Эстетическое воспитание гармонизирует и способствует развитию всех духовных способностей человека. В школах на это уделяют не так много времени, поэтому хореография может быть тем уроком, на котором будет осуществляться развитие этих способностей. Воспитание эстетического идеала, прежде всего, предполагает развитие у школьников эстетических чувств и эстетического восприятия.

Хореографическое искусство помогает развить у детей чувство дисциплинированности, ответственности. Дети на занятиях народного танца знакомятся с историей происхождения танцев разных народов. А также с танцами страны, в которой они живут. Различные народные танцы имеют разную эмоциональную и музыкальную окраску. Например, народы с

преобладанием в характере вспыльчивых, экспрессивных черт переносят это и в народный танец. И наоборот. Каждый народный танец имеет свой особый колорит, свои неповторимые движения. На основе этого можно говорить о жизни народа, его самобытности. В воспитании детей очень важно познакомить их с этими прекрасными чертами разных народов. Это развивает у детей кругозор. Важно передавать от поколения к поколению не только практические знания, но и опыт восприятия, эмоционального переживания красоты мира, опыта умножения красоты у каждого индивида.

Зачастую в общеобразовательных школах ограничиваются лишь проведением музыкально-ритмических занятий. Эти занятия строятся на основе классического или бального танца, лишь немного знакомя детей с народным танцем. Именно народный танец играет немаловажную роль в становлении человека как личности.

Многие выдающиеся педагоги, такие как А. С. Макаренко, В. А. Сухомлинский, говорили о важности эстетического формирования личности в дошкольном возрасте. Именно тогда дети очень восприимчивы к обучению, наиболее гибкие. Чаще в дошкольных учреждениях образования делают упор на музыкально-ритмические занятия. Не уделяют внимания специализированным упражнениям, которые уже в младшем школьном возрасте помогут чувствовать себя более выносливыми. Например, упражнения на укрепление осанки, развитие гибкости, координации – все это способствует общему укреплению здоровья ребёнка, закаливают его. Такой ребенок в будущем будет легко приспосабливаться к жизни в обществе.

Сейчас дети, приходя в школу, уже имеют слабый иммунитет. И важнейшая задача хореографа не упустить этот момент и начать постепенно восполнять пробел. Именно педагог выступает в роли наставника, который обеспечивает в будущем становление личности, сочетающей в себе духовное богатство, нравственность, высокий интеллектуальный потенциал. К сожалению, не во всех общеобразовательных школах присутствует предмет хореография. Где-то это есть только в качестве факультатива, где-то различные коллективы школы. Поэтому родители часто отдают своих детей в различные танцевальные кружки и коллективы.

У детей младшего школьного возраста (7-11 лет), в отличие от дошкольного, появляется другая логика мышления. Это период, когда ребенок начинает формироваться как социальная личность. Меняются его интересы, ценности, весь уклад жизни. В дошкольном возрасте ребенка больше привлекает игровая деятельность, а у детей начальной школы игра уходит на задний план. «В младшем школьном возрасте ведущей деятельностью становится учение, в результате которой формируются интеллектуальные и

познавательные способности. Через учение в этом возрасте строится вся система отношений ребенка со взрослыми людьми» [1, с. 44].

Дети в этом возрасте не делают различия между видами творческой деятельности. Им интересно все: танцы, пение, музыка. Они с радостью и воодушевлением воспринимают все, что им даёт преподаватель. Очень важно в этот период всесторонне развить ребёнка. Дети этого возраста очень импульсивны и подвижны, поэтому хореографу следует правильно построить ход занятия, чтобы не только получить максимальный результат, но и не утомить ребенка. Возрастной особенностью детей младшего школьного возраста является плохо развитые мышцы спины и ног. Поэтому им трудно держать правильную осанку, сохранять стройность.

Народный танец – один из древнейших видов народного искусства, он складывался и развивался под влиянием географических, исторических и социальных условий жизни. Он конкретно выражает стиль и манеру каждого народа и нераздельно связан с другими видами искусства, главным образом с музыкой [2, с. 4].

Занятия народными танцами развивают в детях чувство ритма, такта. Использование на занятиях различной народной музыки помогает детям развить хороший музыкальный вкус. Приобщение школьников начальных классов к музыке вводит их в мир переполненных эмоциями переживаний, открывает им путь эстетического освоения жизни в рамках, доступных возрасту. Для музыкального сопровождения на занятиях используется как фольклор, так и академическая музыка. Подбор музыкального материала следует производить от простого в младших классах к более сложному в старших и должно соответствовать характеру и стилю танцевального движения.

Важной частью занятий является парный танец. Способствует развитию навыка ладить с партнером. Формируется ответственность у мальчиков, напрямую связанная с умением вести партнершу в танце, быть предусмотрительным. А девочки, подобно лебедушкам, учатся быть нежными, покладистыми. Также формируется навык коллективной деятельности, взаимопонимания, поддержки. Народный танец развивает у детей мышление и воображение.

Бывает так, что хореографы не всегда уделяют внимание изучению истории народных танцев. Из-за этого он не может передать ту глубину и важность, самобытность народного танца. Хореограф должен хорошо понимать психологию танца, иметь уважительное отношение к каждой фигуре танца, к его рисунку, а также упорно трудиться и повышать свой культурный уровень. Достойный хореограф сочетает в себе качества и постановщика, и педагога, умеет подбирать народные танцы, усложнять их хореографию, не отходя от главной задумки танца.

Подводя итог вышесказанному, заметим, занятия хореографией, в особенности народными танцами, способствуют общему физическому развитию ребенка. А также обеспечивают связь поколений, прививают чувство патриотизма. Являются необходимой частью воспитания современного молодого человека. Ребенок знакомится с культурной жизнью других народов, их традициями, учится вести себя в обществе.

🕮 *Литература*

1. Барышникова, Е. В. Психология детей младшего школьного возраста : учебное пособие / Е. В. Барышникова. – Челябинск : Издательство Южно-Уральский гос. гуман.-пед. ун-та, 2018. – 174 с.
2. Гусев, Г. П. Методика преподавания народного танца. Танцевальные движения и комбинации на середине зала / Г. П. Гусев. – М. : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003. – 208 с.
3. Лихачев, Б. Т. Педагогика: курс лекций / Б. Т. Лихачев; под ред. В. А. Сластенина. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2010. – 647 с.

МУЗЫКАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ С ПРИМЕНЕНИЕМ СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

MUSICAL DEVELOPMENT OF CHILDREN WITH DISABILITIES HEALTH OPPORTUNITIES WITH THE USE OF MODERN EDUCATIONAL TECHNOLOGIES

А. Ф. Кривошеина
A. Krivosheina
Мордовский государственный педагогический университет имени М. Е. Евсевьева (Россия)
Науч. рук. – О. Ф. Асатрян, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье представлены результаты исследования по проблеме музыкального развития детей с ограниченными возможностями здоровья с применением современных образовательных технологий.*

Annotation. *The article presents the results of a study on the problem of musical development of children with disabilities using modern educational technologies.*

Ключевые слова: *музыкальное развитие; дети с ограниченными возможностями здоровья; современные образовательные технологии.*

Keywords: *musical development; children with disabilities; modern educational technologies.*

Одной из самых актуальных проблем современного общества является постоянно растущее число детей, имеющих те или иные нарушения психического и физического развития. Данный вопрос беспокоит представителей разных научных областей: медицины, психологии, социологии, педагогики.По современным данным, количество детей и молодежи, испытывающих проблемы в обучении, составляет более 10% от общего числа обучающихся, большая часть которых не имеет официальной инвалидности. Число таких учащихся увеличивается, в то время как процессы модернизации образовательного процесса и создания необходимых условий отстают от роста этих негативных тенденций [1, 3].

Несмотря на обилие рассуждений о необходимости поиска особых методов и форм, связанных с инклюзивными процессами, сегодня практически отсутствует методическая литература и учебные пособия по организации и осуществлению инклюзивного музыкального обучения в условиях образовательных учреждений общего типа.В связи с этим появляется

потребность поиска новых эффективных технологий, методов работы с детьми с ограниченными возможностями здоровья.Отсюда возникает проблема определения таких приоритетных направлений, которые позволили бы выстроить начальный этап музыкальных занятий с детьми в определенной последовательности и систематичности. Решение вышесказанного возможно при качественно новом подходе к организации музыкальных занятий в условиях инклюзивного образования [2, 4, 5].

По данной проблеме нами было проведено исследование. В исследовании приняли участие 5 детей в возрасте от 8 до 11 лет с тяжелыми нарушениями развития:искаженное развитие с задержкой психического развития – 1 человек; интеллектуальная недостаточность – 1 человек;выраженная интеллектуальная недостаточность – 1 человек;интеллектуальная недостаточность в сочетании с соматикой – 1 человек; ЗПР–1 человек. Речевые нарушения имели все 5 детей.Речевые нарушения являлись вторичными, связанными с нарушениями интеллекта и эмоционально-волевой сферы, а также представляли менее грубые формы нарушений (задержка речевого развития, дизартрия, ринолалия и др.). Все 5 детей имели двигательные нарушения. Группа была неоднородна по возрасту: включала детей 1, 2, 3, 4 классов. Вместе с тем, всех детей объединяла тяжесть состояния, выраженные трудности контакта с взрослыми и сверстниками, формы доступного взаимодействия были крайне ограничены и принципиально не различались у детей. Диагностика проводилась вместе со специалистами. Также учитывались данные проведенных ранее исследований.

Программа работы с детьми включала одно или несколько индивидуальных занятий, направленных на установление контакта, адаптацию в новом месте, более точную диагностику. Обычно первыми занятиями становились игровые занятия (если на первый план выступали проблемы общения и эмоционально-волевой сферы), ЛФК и занятия по сенсорному развитию. Как правило, музыкальные занятия с этими детьми начинались после предварительного, диагностического этапа, когда появлялась возможность более точно обозначить перспективу коррекционно-развивающих задач, после выявления интересов ребенка, а также его поведенческих проблем, страхов, гиперсензитивности к тому или иному воздействию (прикосновению, звукам и т.д.). Таким образом, перед ведущим развивающие музыкальные занятия, уже ставились определенные коррекционные задачи.

Музыкальные занятия проводились индивидуально и в группе, некоторые дети параллельно посещали и групповые, и индивидуальные занятия. И в том, и в другом случае можно говорить о возможности реализовать принципы психологической стимуляции на музыкальном занятии. Тем не менее, между групповой и индивидуальной формами работы есть существенные различия, и данное исследование посвящено в большей степени групповой работе.

В силу тяжести нарушений большинство детей были не в состоянии принять участие в традиционном психолого-педагогическом обследовании, для оценки возможностей и трудностей развития использовались наблюдение за поведением ребенка, анализ данных опроса педагогов и воспитателей, историй развития и результатов медицинских обследований.В составлении карты динамического наблюдения за ребенком принимали участие специалисты, проводившие с ним индивидуальные и групповые занятия. Два раза специалисты оценивали состояние различных сфер, в начале года формулировались коррекционные задачи, а в конце оценивалась динамика развития ребенка в целом.

Оценка состояния и динамики развития в процессе экспериментальных музыкальных занятий проводилась на основе информации, отмеченной в карте динамического наблюдения. Полученные данные рассматривались с точки зрения сформированности нейропсихологических механизмов, выделялись сильные и слабые звенья, что служило основой для планирования и проведения коррекционно-развивающей работы.

В результате проведенного исследования мы пришли к следующим основным выводам:

Система обучения и воспитания при инклюзии должна подстраиваться под образовательные потребности каждого ребенка. При этом важно понимать: проблема обучения детей требует деликатного и гибкого подхода, особой образовательной среды, ориентированной на индивидуальный образовательный маршрут для каждого ребёнка. Следуя данному принципу, занятия строились с учётом выбора наиболее оптимальных форм, технологий, методов и приёмов музыкального обучения и воспитания.

Основной формой наших занятий непосредственно являются музыкальные занятия, которые предусматривают не только слушание музыки, обучение пению, движению в музыкальных играх, но и обучению игре на детских музыкальных инструментах. Детское музицирование – одна из самых доступных форм ознакомления детей с миром музыки. Игра на детских музыкальных инструментах способствует общему развитию умственных способностей, психических процессов – мышления, памяти, внимания, слухового восприятия, развития мелкой моторики, двигательной реакции, что очень важно для детей с ОВЗ и как показала практика, повышает интерес детей к музыкальным занятиям. Работа по обучению игре на детских музыкальных инструментах проводилась последовательно, применялись разнообразные методы и приёмы: показ иллюстраций, игрушек, использование музыкально-дидактических игр, что вызывало у детей интерес к таким занятиям, расширяло их музыкальные впечатления, способствовало творческой активности. Как

показала практика, инструментальная деятельность вызывает у детей большой интерес.

Музыкальные занятия, помимо формирования коммуникативных навыков посредством основных видов музыкальной деятельности и развития музыкальных способностей, были направлены непосредственно на развитие основных движений, сенсорных функций (зрительного и слухового восприятия), и речевой деятельности.

Возможность для обогащения педагогических средств образования для детей с ОВЗ открывают электронные образовательные ресурсы. Структурированные музыкальные занятия с применением электронных образовательных ресурсов предоставляют специалисту широкий спектр видов коррекционного и педагогического взаимодействия в зоне ближайшего развития каждого ребенка, обеспечивая возможность оперативно реагировать и подкреплять его малейшую активность, отслеживать минимальные проявления динамики состояния и индивидуально подбирать форму и содержание взаимодействия.

Таким образом, проведённая работа по комплексному развитию детей в инклюзивной группе, включающая музыкальные занятия, способствовала социализации и адаптации детей с ОВЗ в социуме, повышению уровня эмоционального, личностного, познавательного, речевого и физического развития детей со специальными образовательными потребностями.Все дети, принявшие участие в исследовании, в процессе занятий показали положительную динамику развития.

📖 *Литература*

1. Алехина, С. В. Инклюзивное образование в России // Материалы проекта «Образование, благополучие и развивающаяся экономика России, Бразилии и Южной Африки» [Электронный документ] / С. В. Алехина. – Режим доступа : http://psyjournals.ru/edu_economy_wellbeing/issue/36287_full.shtml. – Дата доступа : 11.11.2021.

2. Апрелева-Коломейцева, Т. В. О роли двигательной активности в практике доказательной музыкальной терапии / Т. В. Апрелева-Коломейцева // Журнал практического психолога : научно-практический журнал / ред. К. С. Крючков. – 2015. – № 3. – С. 108-115.

3. Инклюзивное образование : учеб.-метод. пособие / сост. Т. В. Кожекина, О. А. Степанова, М. В. Рогачева. – М. : УЦ «Перспектива», 2013. – 220 с.

4. Пономарёва, М. Е. Вокально-двигательный тренинг, как инструмент развития социальных и специальных навыков обучающихся инклюзивных групп // Журнал практического психолога. – 2015. – № 3. – С. 132-140.

5. Смирнов, А. А. Инклюзивное музыкальное обучение как путь к профессии: из опыта практической работы / А. А. Смирнов // Инклюзивное образование в России и за рубежом: теория и практика : монография. – Новосибирск, 2013. – 206 с.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИМПРОВИЗИРУЮЩЕГО МУЗЫКАНТА

PSYCHOLOGICALFEATURES OF THE IMPROVISING MUSICIAN

А. В. Кужева
A. Kuzheva
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – Т. П. Королева, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье дано научное обоснование психических особенностей импровизирующего музыканта: выявлен необходимый комплекс общих и музыкальных способностей, в описаниях раскрываются психические состояния импровизирующих музыкантов.*

Annotation*. The article provides a scientific substantiation of the mental characteristics of an improvising musician: the necessary complex of general and musical abilities is revealed, the descriptions reveal the mental states of improvising musicians.*

Ключевые слова*: импровизация и сочинение музыки, импровизирующий музыкант, психологические особенности и состояния, развитие способностей к импровизации.*

Keywords: *improvisation and composition of music, improvising musician, psychological characteristics and conditions, development of improvisational skills.*

Актуальность темы обоснована тем, что одной из главных задач преподавателя музыки является актуализация творческого потенциала обучающихся. Именно творческие способности являются необходимыми для участия в музыкальной деятельности. Эта задача может быть воплощена в различных методах работы: сочинение мелодии на определенный текст (небольшие стихи и рассказы, сказки), импровизирование для озвучивания рисунков, картин и др. Импровизация и сочинение музыки может интегрироваться с другими видами собственно музыкальной и музыкально ориентированной полихудожественной деятельности.

Целью работы является выявление психических особенностей импровизирующего музыканта.

Импровизация – искусство, охватывающая все сферы искусства и жизни. Импровизатор выявляет универсальные математические принципы, заложенные в окружающем нас мире, которые составляют предмет комбинаторики. В музыкальной педагогике существуют несколько позиций, которые отвечают на вопрос: «Всякий ли человек может импровизировать?».

Исследователи проблемы приходят к единому мнению, что для этого должны быть развиты определенные психические качества, большую часть из которых можно развить в процессе деятельности. Г. И. Шатковский подчеркивает, что неверно разделять детей в школах на наиболее и менее талантливых, и лишь, показывающих отличные музыкальные способности отправлять к изучению композиции и импровизации [1]. Такого же мнения придерживается Б. М. Теплов, который опровергает мнение о том, что в массовом музыкальном восприятии творчество не может быть применено, и что лишь одаренные дети способны к нему: «Психологические данные говорят о том, что раннее вовлечение детей в творческую, а не только «воспринимающую» деятельность, очень полезно для общего художественного развития...» [2, с. 87]. Вовлечение детей в творческую деятельность способствует достижению сразу нескольких целей: выработку интонационного и ладового слуха, развитие творческой фантазии, освоение музыкально-теоритических знаний на практике.

Значительному успеху в данном направлении педагогической работы способствует обучение навыкам инструментальной импровизации, развивающей ладово-гармоническое мышление, чувство стиля, координацию. Импровизация вырабатывает подвижность нервных процессов, навыки мгновенной интерпретации музыкальной мысли на инструменте, развивает деятельность обоих полушарий головного мозга, так как является образно-эмоциональным действием, требующим аналитического и конструктивного мышления, что ускоряет процесс обучения, делает его более эффективным, а главное – дает возможность ученику осознать свою творческую индивидуальность, свою уникальность в мире. Большое значение импровизации в музыкальном воспитании придавал Б. В. Асафьев, который считал самым необходимым делом музыкального образования развитие способности к импровизации.

К собственно музыкальным способностям Д. К. Кирнарская относит интонационный слух, чувство ритма, аналитический слух, а к таланту – архитектонический слух и одаренность композитора и исполнителя. Она высказывает мысль, что музыкальность связана со способностью к созданию звуковых структур, что является музыкально-языковой способностью как компонентом музыкальной одаренности.

Важнейшим из механизмов творчества является интуиция. Демокрит и Платон рассматривали ее как внутреннее зрение, особую высшую способность ума. Л. Фейербах полагал, что интуиция коренится не в усмотрении высших идей, а в чувственности человека. В. С. Соловьев указывал, что интуиция – непосредственное усмотрение чего-либо в качестве истинного, целесообразного, нравственно доброго или прекрасного, у З. Фрейда – это скрытый, бессознательный первопринцип творчества. Интуиция близка таким

состояниям, как вдохновение, духовное видение, откровение, и имеет истоки в бессознательном слое психики человека. Интуиция как явление присущее всем людям в той или иной мере, также является необходимым механизмом творческого процесса. Развитое чувство музыкальной интуиции всегда было присуще подлинным мастерам импровизации Би Би Кингу, Дюку Эллингтону, Оскару Питерсону и многим другим. Интуиция как вид непосредственного знания, которое приходит как внезапное озарение в момент решения сложной познавательной задачи, всегда предполагает длительную подготовку ума.

Доктор Чарльз Лимб, хирург и преподаватель в консерватории Пибори, не один год занимается изучением психо-физиологических особенностей импровизации, он подчеркивает, что в случае спонтанного творчества наблюдаются та же мозговая активность, что и в состоянии медитации, а её польза для развития доказана такими учеными как К. Юнг, Т. Эриксон, Р. Монро и др. «В случае импровизации очевидно, что во время спонтанного творческого состояния наблюдается дезактивация в доролатеральной префронтальной коре. Подобное характерно также и для других измененных состояний сознания, когда люди находятся в «состоянии потока»» [3].

Как показало исследование Н. Э. Тараканової, такое состояние позволяет субъекту выйти к неожиданным смыслам, открыть новые способности. Такие переживания обладают возможностью сопровождать и, одновременно, мотивировать деятельность к дальнейшему продолжению. Подобный мотивационный конструкт исследователи называют «эйфорической мотивацией». Г. Г. Нейгауз называл это состояние «островом радости» [4, с. 121]. В своих книгах он подчеркивает, что импровизировать может каждый, но с выполнением определенной программы занятий, чтобы научиться делать это профессионально. Подчеркивает обязательный слуховой контроль: «Необходимо вслушиваться, вслушиваться и еще раз вслушиваться в музыку, будь то джаз или импровизация». Р. С. Столяр обосновывает облик пьесы такими личностными индивидуальными особенностями как особенности личности композитора, его образование, воспитание, кругозор, психофизика, степень технической подготовленности. С. А. Гильманов утверждает, что «способности к импровизации – отдельные комплексные способности, вырастающие из общих и специальных музыкальных способностей, и заключающиеся в пристрастности к импровизационной деятельности, как в мотивационной направленности, так и в слуховой и моторной чуткости к эмоционально-смысловым компонентам звучащей музыки. Особенностями импровизационных способностей являются: сформированность в мышлении таких репрезентативно-когнитивных структур, которые позволяют рождать идею произведения и воплощать ее в ходе разворачивания пьесы, улавливая одновременно все нюансы звучания, отталкиваясь от них, впадая при этом в

особое состояние «растворения» в музыке; высокая личностная значимость результатов импровизации; привлекательность «живого» взаимодействия с аудиторией» [5].

В итоге можно согласиться самериканским саксофонистом и преподавателем импровизации Джейми Аберсольльд, который в своих методиках импровизации выделил следующие элементы: огромное желание импровизировать; серьѐзное слушание джаза в записях и на концертах; используемые методы на занятиях; импровизация под аккомпанемент ритм-секции (живой группы или минусовки); самоуважение, дисциплина и целеустремлѐнность [6]. В связи с этим можно подчеркнуть также и общепедагогическую важность проблемы развития способностей к импровизации. Музыкальная импровизация является одним из важнейших видов творческой деятельности учащихся наряду с другими видами деятельности.

📖 *Литература*

1. Шатковский, Г. И. Развитие музыкального слуха и навыков творческого музыцирования / Г. И. Шатковский. – М. : Советский композитор, 1986. – 91 с.

2. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М.-Л. : АПН РСФСР, 1947. – 355 с.

3. Лимб, Ч. О влиянии импровизации на мозг человека. [Электронный ресурс] / Ч. Лимб. – Режим доступа : http://radetel.ru/rubric/psychology/71.html. – Дата доступа : 12.12.2020

4. Дельсон, В. Генрих Нейгауз / В. Дельсон. – М. : Музыка, 1966. – 186 с.

5. Гильманов, С. А. Психологические характеристики особенностей к импровизации / С. А. Гильманов // Вестник Югорского Гос. ун-та : сб. ст. – Выпуск 1 (40). – Югоры, 2016. – С. 116–123.

6. Аберсольд, Дж. Искусство музыкальной импровизации [Электронный ресурс] / Дж. Аберсольд. – Режим доступа : http://www.aperock.ucoz.ru. – Дата доступа : 06.12.2020.

ТЕХНОЛОГИИ ДОПОЛНЕННОЙ И ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ : ПРОГРАММНОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ВИРТУАЛЬНОГО МУЗЕЯ

AUGMENTED AND VIRTUAL REALITY TECHNOLOGIES IN AESTHETIC EDUCATION: SOFTWARE FOR CREATING A VIRTUAL MUSEUM

Д. А. Куликовских
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – М. А. Шатарова

Аннотация*. В статье рассматривается возможность и способы использования технологий виртуальной и дополненной реальности в учебном процессе при создании виртуального музея на уроках по «Искусству (отечественной и мировой художественной культуре)». Обозначены программы для обработки данных и моделирования виртуальной среды или трехмерных объектов.*

Annotation. *The article discusses the possibility and methods of using virtual and augmented reality technologies in the educational process when creating a virtual museum in the lessons on "Art (domestic and world artistic culture)". Programs for data processing and modeling of a virtual environment or three-dimensional objects are indicated.*

Ключевые слова*: дополненная и виртуальная реальность, виртуальный музей, урок искусства, программное обеспечение.*

Keywords: *augmented and virtual reality, virtual museum, art lesson, software*.

Технологии дополнительной и виртуальной реальности занимают все более значительное место в образовательном процессе. Они имеют не только инновационные и прогрессивные решения в образовании, но и весьма простой способ освоения. Использование AR и виртуальных технологии в обучении позволит сделать урок более запоминающимся, вызывает интерес учащихся, положительно влияет на визуальное восприятие материала. В современном мире все сферы жизни так или иначе компьютеризируются, поэтому очень важным в преподавании искусства является включение визуальной информации в ее электронном формате. Внедрение электронной информации в преподавании предмета «Искусство (отечественная и мировая художественная культура)» актуально не только на уровне отдельно взятых уроков, но и в учебных пособиях по этой дисциплине. Кроме того, использование технологии

дополненной реальности – это и интерактивная работа с классом, и знакомство с компьютерными технологиями, более детальное изучение искусства и его произведений.

Для обработки данных и моделирования виртуальной среды или трехмерных объектов для создания эффекта дополненной реальности существует множество различных программ для разных платформ. Мы рассмотрим одни из самых популярных и уже используемых в обучении программ.

Браузер – основное и наиболее распространённое программное обеспечение, которым оснащены большинство компьютеров в учебных заведениях. Программ браузеров существуют множество, но для реализации воспроизведения 3D-моделей или компилирования и рендеринга виртуального пространства браузер должен быть оснащен поддержкой сопутствующих кодов и технологий. Наиболее популярным и часто обновляемым считается браузер Google Chrome, следом за ним по популярности идут браузер Mozilla Firefox и Opera.

Установленное программное обеспечение представляет из себя программу или цикл программ, связанных между собой и установленных в компьютерную память того или иного устройства: как стационарного ПК, так и портативных компьютеров (ноутбуков), а также смартфонов и планшетов. Для воспроизведения AR-объектов мы предлагаем бесплатное программное обеспечение, которое есть в каждом устройстве. Это технологии от компании Facebook, которая реализуется посредством приложений Instagram и Facebook для мобильных устройств.

SparkAR – программа, позволяющая создавать и располагать в пространстве объекты для последующей их реализации в проекте дополненной реальности. Поддерживается операционными системами Windows и macOS, лицензия распространение бесплатная.

Интерфейс SparkAR является простым в освоении и интуитивно понятным, что позволяет преподавателю без высококвалифицированного образования в технической сфере создавать или загружать трёхмерные объекты и привязывать их к графическому объекту из реальной жизни.

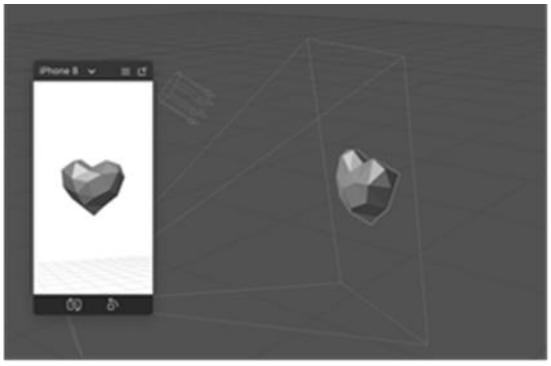


Рис. 1 – 3D-объект без привязки к плоскости

В нынешнем обществе весьма остро стоит проблема сохранения культурного наследия, так как от этого во многом зависит перспектива развития страны. И, безусловно, сложно представить различную деятельность в этом направлении при отсутствии такого условия, как информационное обеспечение.

Понятие «виртуальный музей» содержит в себе собрание разного рода Web-страниц. Они должны размещаться на одном или нескольких Web-серверах. Подобные странички содержат в себе сборники и фотографии экспонатов из разнообразных художественных собраний.

Виртуальный музей (или веб-сайт-музей) – тип веб-сайта, который специализирован с целью экспозиции музейных материалов. Примерные типы материалов, которые могут быть презентованы в подобном музеи в электронном (цифровом) формате: предметы искусства; исторические артефакты; виртуальные коллекции; фамильные реликвии и др.

Виртуальные музеи с поддержкой интернет-технологий имеют все шансы решать классические музейные трудности (хранение, безопасность, обеспечение широкого, быстрого и легкого доступа к экспонатам). В 1991 году возникли первые виртуальные музеи, основанные в варианте веб-сайтов. Они считались индивидуальными сайтами настоящих музеев. Однако с расширением способностей интернет-технологий начали возникать и индивидуальные вебсайт-музеи. К такому музею принадлежит «онлайн-Лувр», открытый в 1994 году французским студентом Николя Пьошем.

Самая существенная доля сетевых ресурсов – это взаимодействие, что немаловажно в настоящее время для молодого поколения. Поэтому первое место музейной работы в сетевой сфере достается коммуникационному элементу. «Виртуальный музей – не монумент, а центр общения. Он дает возможность любому человеку отыскать путь к новым территориям знания, навыкам и выражения» [1, с. 43].

Среди способов применения технологий виртуальной и дополненной реальности в создании виртуального музея для уроков искусства можно назвать следующие.

Музей дополненной реальности (скульптура). В этом варианте в основе лежит сканирование заранее приготовленных меток для отображения на их месте посредством дополнительной реальности 3D объектов. Для лучшего качества отображения рекомендуется сделать метки большего размера, например, формат А. Необходимо разложить три отдельные метки на полу кабинета, при сканирования которых на месте меток (листов бумаги) будут появляться скульптуры в соотношении «один-к-одному». Скульптуры и остальные 3D-объекты можно найти на стоковых сервисах с бесплатными 3D-моделями. Для этого совершенно не нужно уметь моделировать. Учитель

может показать ученикам скульптуры со всех сторон в их реальной величине, не выходя из кабинета.

Музей дополненной реальности (живопись) можно реализовать несколькими способами – вышеперечисленным способом меток, или же вместо меток распечатать реальные картины в цветном варианте и привязать в приложении SparkAR к картинам не 3D-объект, а стилизованный текст с описанием картины. В таком случае можно развесить картины в кабинете. Ученики сканируют QR-код, открывают камеру Instagram или Facebook, сканирует саму картину. И вместо картины на устройстве появляется её описание. Данный тип работы может выходить за рамки урока. Музей может находиться в кабинете несколько дней или недель, тем самым предлагая каждому ученику поэкспериментировать с дополненной реальностью, рассмотреть все детали картин, внимательно и в своем темпе прочитать их описание.

Чудо света на ладони. Каждый ученик имеет свою отдельную метку для более детального изучения объекта исторического наследия. Для этого нужно подготовить каждому ученику отдельную метку. С ее помощью каждый посредством камеры своего устройства сможет наблюдать воспроизведённые 3D-объекты прямо у себя на парте.

Таким образом, создание виртуального музея как один из способов применения технологий виртуальной и дополненной реальности является перспективным и актуальным в современном эстетическом образовании. Появление и совершенствование технического и программного оснащения, расширение сферы использования этих технологий в образовании создает необходимость разработки методического обеспечения данного направления.

📖 *Литература*

1. Кононихин, Н. А. Виртуальный музей современного искусства – новая реальность? / Н. А. Кононихин // Русский журнал. – 2011. – № 5. – С. 43-48.

МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫЕ ФИЛЬМЫ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ РЕБЕНКА

CARTOON FILMS AS A MEANS OF FORMING THE SPIRITUAL AND MORAL VALUES OF A CHILD

О. А. Новик, И. Э. Тишкевич, кандидат педагогических наук, доцент
O. Novik, I. Tishkevich
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматривается специфика анимационных фильмов как средства развития духовно-нравственных ценностей ребенка. Описаны критерии выбора мультфильмов для просмотра, в которых присутствует воспитательный потенциал.*

Annotation. *The article examines the specificity of animated films as a means of developing a child's spiritual and moral values. The criteria for choosing cartoons for viewing, in which there is an educational potential, are described.*

Ключевые слова*: мультипликационные фильмы, духовно-нравственные ценности, дошкольники.*

Keywords: *cartoons, spiritual and moral values, preschoolers.*

Современный ребенок существенно отличается от детей предыдущих поколений. На ускорившиеся темпы его умственного и эмоционального развития оказывают большое влияние окружающее его информационное поле, компьютерные технологии, гаджеты и виджеты. К сожалению, не вся информация, в которую погружен ребенок, является духовно и нравственно ценной. В результате, он подвергается особому типу влияния, от которого зависит его становление как личности.

«Любовь» к гаджетам у детей в настоящее время прививается практически с самого рождения: родители, являясь примером для подражания, в течении дня практически не выпускают из рук телефоны, обновляя новостную ленту социальных сетей, либо просматривая различные видео- и аудиозаписи, хранящиеся в сети Интернет. Когда ребенку исполняется около 6 месяцев от рождения, многие родители, которые не знают, чем еще можно занять ребенка, включают ему «развивающий» мультипликационный фильм, чтобы ребенок не мешал заниматься своими делами. Так происходит первое «погружение» ребенка в медиапространство, которое в большинстве случаев затем перерастает в стихийный и неконтролируемый контакт с медиаинформационным потоком.

Вместе с тем, мультипликационный фильм может выступать средством духовно-нравственного развития дошкольников при условии, если он является произведением искусства и обладает высоким воспитательным потенциалом. В процессе взаимодействия с ним дети знакомятся и постепенно усваивают нравственные нормы и ценности, расширяют границы познания окружающего мира. Благодаря таким мультфильмам у ребенка развивается чувственно-эмоциональная сфера, внимание, воображение, память, формируются звуковая культура речи, связная речь, расширяется кругозор, совершенствуются коммуникативные навыки, происходит становление ценностных ориентаций.

Современные мультфильмы в каком-то смысле схожи с мультфильмами советского времени: в них также присутствуют темы добра и зла. Но, в основном, они направлены на развитие ребенка в социуме: как правильно сидеть за столом, пользоваться столовыми приборами, как вести себя в общественных местах и т. п. Нынешние мультипликаторы стремятся создавать не полнометражный анимационный фильм, а целые сериалы в несколько сезонов, что влияет на продолжительность просмотров широкой аудитории.

Однако существует большое количество мультипликационных фильмов, которые являются имитацией художественно ценных и пропагандируют ложные идеалы, антинравственные стереотипы поведения, тем самым негативно влияют на становление личности маленького человека. Им свойственны развлекательность, поверхностность содержания, которые деструктивно влияют на психику ребенка: вызывают детскую агрессию, формируют страхи, деформируют представление о добре, зле и т.д.

Кроме этого, по утверждению медиков и психологов, длительные просмотры наносят вред здоровью ребенка: у него может испортиться зрение, ухудшиться осанка, и даже развиться легкая депрессия или аутизм. Например, после просмотра развивающего мультфильма «Синий трактор» многие родители стали замечать агрессию и сильные перепады настроения у своих детей. Хотя, на первый взгляд, это вполне безобидный анимационный фильм, с помощью которого можно выучить названия цветов, овощей, животных. Психологи склоняются к тому, что причина в «цепляющей» слух музыке и быстро сменяющихся кадрах, благодаря чему ребёнок не всегда может проследить действия героев, а однотипная музыка давит на слабую психику малыша. Вместе с тем, специалисты акцентируют внимание на еще один минус в просмотре мультфильмов – пассивное восприятие информации, которое является основанием несформированности фантазии, воображения, абстрактного мышления ребенка. Поэтому важно, чтобы просмотр детьми анимационных фильмов был дозирован, родители находили время на развивающие игры, чтение и другие виды деятельности, способствующие

формированию разносторонней личности ребенка, его духовно-нравственных ценностей.

Нельзя не отметить, что через мультипликационные фильмы дети приобщаются к художественно-эстетической культуре. Именно с качественных мультфильмов начинается развитие культурного человека, который свободно ориентируется в потоке информации, в том числе художественной, разбирается в киноискусстве, как в одном из видов искусств. Задача родителей – научиться самим распознавать ценностно значимые анимационные фильмы и устраивать семейные просмотры с дальнейшим обсуждением.

В качестве критериев, помогающих отобрать мультфильмы, в которых присутствует воспитательный потенциал, можно выделить следующие:

1) наличие нравственной проблематики в сюжетной линии, влияющей на возникновение и проявление положительных эмоциональных реакций;

2) наличие героев, обладающих положительными качествами, эстетичностью проявления их характерных черт и служащих примером в поведении;

3) наличие сцен, ставящих ребенка в ситуацию оценки, выбораи принятия адекватного с точки зрения нравственности решения;

4) наличие в сюжете примеров, демонстрирующих идеи дружбы, взаимопомощи и взаимовыручки, милосердия, сострадания, сопереживания и заботы о тех, кто нуждается в этом, бережного отношения к окружающей природе и т.д.

Таким образом, анимационные фильмы, в основе сюжетов которых лежат духовно-нравственные ценности, являются хорошим средством формирования личности ребенка. Знакомясь с такими мультфильмами, дети учатся этическим нормам и правилам поведения в той или иной жизненной ситуации, моральным принципам и убеждениям, формируют свой опыт.

ИМЕНА БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ НА КАРТЕ МИНСКА (ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО УЛИЦАМ ГОРОДА)

NAMES OF BELARUSIAN COMPOSERS ON THE MAP OF MINSK (GUIDE TO CITY STREETS)

К. С. Палтарак
K. Paltarak
ГУО «Средняя школа № 77 г. Минска» (Беларусь)
Науч. рук. – О. В. Гончар, учитель высшей категории

Аннотация. *В статье рассматривается вопрос пропаганды белорусской национальной культуры среди подрастающего поколения через популяризацию знаний о белорусских композиторах.*

Annotation. *The article examines the issue of promoting the Belarusian national culture among the younger generation through the popularization of knowledge about Belarusian composers.*

Ключевые слова*: белорусская национальная культура, белорусские композиторы, творчество, QR-код, путеводитель.*

Keywords: *belarusian national culture, belarusian composers, creativity, QR-code, guide.*

Мы живём в городе Минске с богатым историческим прошлым, охватывающим огромный временной пласт, и по праву гордимся его историей. В ней отражена судьба легендарных земляков, внёсших многозначительный вклад в летопись родного края. Их имена навсегда останутся в названиях улиц и переулков, бульваров и проспектов. Знакомясь с именами наших прославленных соотечественников, мы черпаем знания о них, становимся духовно богаче, у нас формируются ценностные ориентиры, выстраивается правильная самооценка, закладывается отношение к людям и обществу, развивается художественный вкус [3, с. 28].

Актуальность: я обратился к данной теме в связи с тем, что подрастающее поколение, к сожалению, мало знакомо с именами белорусских композиторов, с их творчеством. А ведь они внесли огромный вклад в развитие музыкальной культуры нашей страны. Для того, чтобы нынешняя молодёжь смогла обратиться к истокам национальной самобытности и передать следующим поколениям эти знания, я подготовил путеводитель по улицам города Минска, названных в честь белорусских композиторов. Мы должны знать и помнить о людях, которые жили на нашей земле, творили и оказали огромное влияние на

развитие белорусской музыкальной культуры, чтобы и самим стать духовно богаче.

Цель работы: пропаганда белорусской национальной культуры среди подрастающего поколения через популяризацию знаний о белорусских композиторах.

Я предполагаю, что моё исследование на эту тему, а также составленный путеводитель «Имена белорусских композиторов на карте Минска» помогут не только расширить кругозор учащихся и получить новые знания, но и более детально ознакомиться с творчеством выдающихся личностей белорусской культуры, а также поспособствуют воспитанию у учащихся чувства любви и гордости за свою малую Родину, уважению к её прошлому и настоящему.

В настоящее время в Минске общее количество улиц, включая переулки и проспекты, составляет около 1300. Чаще всего из названий встречаются имена героев ВОВ (улицы Ф. Павловского, А. Горовца, П. Волоха, Г. Жукова, Д. Асаналиева и другие). Далее идут улицы, названные в честь политических и исторических деятелей, героев Советского Союза (улицы А. Щербакова, П. Машерова, М. Калинина, В. Ванеева, К. Рокоссовского и другие). Большая часть улиц названа именами русских писателей, композиторов и художников (улицы И. Айвазовского, П. Федотова, В. Маяковского, Ф. Достоевского, П. Чайковского и другие). Часть улиц названа именами учёных (улицы В. Бехтерева, академика И. Курчатова, Н. Вавилова, С. Некрашевича и другие). Небольшая часть улиц названа в честь белорусских поэтов и писателей (улицы А. Бачило, В. Сырокомли, П. Панченко, А. Гаруна, Я. Лучины, М. Богдановича, Я. Купалы, Я. Коласа и другие). Встречаются названия улиц в форме прилагательных (Алтайская, Центральная, Комсомольская, Абрикосовая и другие). Лишь небольшая часть – 10 улиц – названа именами белорусских композиторов. И это составляет 0,76% от общего количества улиц в городе Минске.

Улицы города Минска, названные именами белорусских композиторов:

1. Улица Елены и Николая Аладовых
2. Улица Иосифа Иосифовича Жиновича
3. Улица Григория Романовича Ширмы
4. Улица Юрия Владимировича Семеняко
5. Бульвар Владимира Георгиевича Мулявина
6. Улица Евгения Карловича Тикоцкого
7. Улица Евгения Александровича Глебова
8. Улица Михаила Клеофаса Огинского
9. Улица Наполеона Орды
10. Улица Геннадия Ивановича Цитовича

Я проанализировал творчество белорусских композиторов, чьими именами названы улицы Минска, и пришёл к выводу: хотя они не все являлись уроженцами Беларуси, но, прожив большую часть своей жизни в нашей стране, сумели воплотить в своём творчестве национальный дух нашего народа. Они никогда не отрывались от национальных корней, животворного народного родника и белорусской песни, и всё творчество посвятили родной Беларуси и её людям.

С целью приобщения учащихся к музыкальной культуре белорусского народа, воспитания любви и уважения к своему Отечеству, а также популяризации знаний о белорусских композиторах мною был составлен путеводитель по улицам города «Имена белорусских композиторов на карте Минска». В путеводителе представлены сведения о белорусских композиторах, дана краткая характеристика творчества, а также есть фотографии мест увековечения их памяти. Также на каждой странице путеводителя расположен QR – код. Наведя свой смартфон на этот код и сканируя его, любой человек сможет больше узнать про данного композитора.

А ещё для получения информации о белорусском композиторе широкими массами населения предлагаю установить QR – коды на вывесках с названием улиц. В этом случае любой прохожий или турист, прогуливаясь по нашим прекрасным улицам, сможет легко получить полезную справочную информацию.



В ходе исследования по теме я пришёл к выводу, что становление личности в наше время невозможно без обращения к своим корням, к истокам. Именно для того, чтобы подрастающее поколение обрело уверенность в себе, могло определить своё будущее, зная о славном прошлом, и следует знакомить нашу молодёжь с историей своей малой Родины, с выдающимися личностями белорусской музыкальной культуры.

Проанализировав статистику, могу сказать, что большая часть улиц белорусской столицы названа именами героев Великой Отечественной войны. Второе место занимают улицы, названные в честь политических и исторических деятелей. Далее в процентном соотношении следуют улицы, носящие имена русских художников, писателей, артистов, учёных. С сожалением отмечу, что лишь небольшая часть улиц нашего города (0,7%) названа именами белорусских композиторов. Это ещё раз убеждает в непопулярности музыкальной культуры в наше время и необходимости

доносить информацию об этих удивительных людях до широких масс, особенно до молодёжи.

Однако следует отметить, что работа по популяризации имён и творчества белорусских композиторов всё же ведётся. Так, например, планируется назвать улицы в новых микрорайонах Минска именами Игоря Лученка, Владимира Оловникова и Станислава Монюшко.

В ходе исследования я понял, что всех белорусских композиторов, чьими имена названы улицы города, объединяет любовь к белорусской народной песне, которая пронизывает всё их творчество, и любовь к белорусскому слову. Музыка этих композиторов проникает в душу каждого слушателя и запоминается надолго.

Я предполагаю, что составленный мной путеводитель по улицам города «Имена белорусских композиторов на карте Минска» привлечёт не только людей старшего поколения, поможет расширить свой кругозор, получить новые знания, более детально ознакомиться с творчеством выдающихся личностей белорусской культуры, но расскажет и нынешней молодёжи о том, какой вклад в историю развитие белорусской музыкальной культуры внести эти люди. Они пропагандировали своими произведениями такую жизненную позицию – быть патриотами, гражданами, любить родную землю и беречь мир, что является весьма актуальным и на сегодняшний день. С именами этих людей связана целая эпоха национального искусства, ведь не случайно их произведения стали визитной карточкой нашей страны и прославили Беларусь далеко за её пределами.

📖 *Литература*

1. Аладова, Р. Н. Композиторы Беларуси. Николай Аладов. Евгений Глебов. Сергей Кортес / Р. Н. Аладова, Н. Г. Ганул, С. Н. Немцова-Амбарян. – Минск : Белорусская Энциклопедия имени Петруся Бровки, 2019.

2. Гревцева, Г. Я. Музыка как средство воспитания личности в социально-культурной среде вуза / Г. Я. Гревцева, О. В. Коляда // Современные проблемы науки и образования. – 2017. – № 1.

3. Дадиомова, О. В. Музыкальная культура Беларуси X–XIX вв. / О. В. Дадиомова. – Минск : Ковчег, 2015. – 246 с.

4. Мдзівані, Т. Г. Кампазітары Беларусі / Т. Г. Мдзівані, Р. І. Сергіенка. – Минск : Беларусь, 1997. – С. 83-92.

МОДЕЛИРОВАНИЕ ПРОЦЕССА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА В КЛАССЕ СКРИПКИ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ИКТ

MODELING THE PROCESS OF PERFORMING CREATIVITY IN THE VIOLIN CLASS USING ICT

Е. А. Решетникова
E. Rashetnikava
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – Н. Г. Мазурина, кандидат филологических наук, доцент

Аннотация. *В статье автор рассматривает принципы моделирования процесса исполнительского творчества в классе скрипки с использованием ИКТ на основе анализа методической литературы и собственного опыта работы в качестве педагога при обучении детей игре на скрипке.*

Annotation. *In the article, the author considers the principles of modeling the process of performing creativity in the violin class using ICT based on the analysis of methodological literature and his own achievements in this section of violin training.*

Ключевые слова*: моделирование процесса исполнительского творчества; использование ИКТ; скрипка.*

Keywords: *modeling the process of performing creativity; using ICT; violin.*

Необходимость использования информационных и коммуникационных технологий (ИКТ) в образовательном процессе продиктована самой жизнью: дети живут в технологическом пространстве и в школе, и дома. Современный урок не может быть эффективен и интересен без использования ИКТ. Авторитет учителя резко падает, если он не следит за современными педагогическими технологиями.

С практической точки зрения в вопросе применения конкретных цифровых технологий на уроке музыки можно условно выделить две разновидности. Во-первых, это возможности и формы, соответствующие информационно-знаниевому подходу. В процессе музыкального обучения, так же, как и на других уроках, возникает потребность в различного рода текстах, разнообразной визуальной наглядности. Способы и функции предъявления подобных материалов на всех уроках одинаковы. Подобные ИКТ-методы получили широкое распространение в силу своей универсальности, применимости для целей любого школьного предмета. Однако именно они несут в себе потенциальный риск, опасность утраты специфического содержания урока музыки как урока искусства.

Технические возможности сегодня позволяют прослушать изучаемое произведение в разных обработках, различных интерпретациях. Появилась возможность познакомиться с исполнительским искусством великих певцов прошлого и современности, отечественных и зарубежных артистов, профессионалов и любителей.

Заслуживают тщательного изучения и развития идеи проведения дистанционных конкурсов и фестивалей, позволяющих принять онлайн-участие.

Обобщая вышесказанное, можно констатировать, что те виды деятельности с использованием цифровых технологий, которые предполагают знакомство с информацией, могут и должны быть перенесены в сферу самостоятельной работы учеников. К таким видам деятельности относятся домашние задания, проектная деятельность, иные формы индивидуального дифференцированного обучения.

Музыкально ориентированные цифровые технологии открывают учителю целый комплекс возможностей, применяемых только на музыкальных предметах и нигде более. Его основа может быть обозначена формулой «синтезатор + нотный редактор». Данное сочетание на текущий момент является необходимым и достаточным для того, чтобы содержание и организация урока музыки отвечали современным требованиям компьютеризации.

Внедрение электронных музыкальных инструментов в практику музыкального обучения в отечественных академических кругах прочно связано с именем доктора педагогических наук И. М. Красильникова. Его методические интересы направлены в основном на сферу дополнительного и профессионального музыкального образования, а пафос научной позиции сосредоточен на создании высокохудожественной музыки электронными средствами. Теоретическое обоснование данной концепции и настойчивая последовательность ее продвижения в жизнь получили широкое признание [3].

Использование ИКТ в классе скрипки дают возможность:

• повысить интерес к предмету, делая процесс обучения более увлекательным, запоминающимся;

• поставить в центре обучения самого обучающегося, его психологические особенности;

• расширить возможности для плодотворного сотворчества ученика и учителя, что положительно влияет на эмоциональную атмосферу на уроке;

• увеличить объем информации, сообщаемой ученику на уроке;

• обеспечить оптимальное музыкальное развитие ученика;

• обеспечить каждому ученику собственную траекторию обучения;

• помогает расширить кругозор учащегося, мотивировать детей самостоятельно искать информацию;

• активизировать организацию процесса познавательной деятельности школьника;

• активизировать умственную деятельность учащегося.

В моделировании процесса исполнительского творчества в классе скрипки можно выделить следующие основные направления использования цифровых технологий в обучении музыке:

• получение теоретических знаний;

• изучение материалов энциклопедических цифровых ресурсов по искусству, которые включают иллюстрированные справочники, звуковые файлы музыкальных произведений, краткие биографии композиторов, выдающихся деятелей других видов искусства;

• развитие творческих способностей;

• контроль за усвоением учебного материала [1, с. 160].

Одним из условий успешного обучения игре на скрипке является качество используемых на уроках аудио- и видеоматериалов. Применение современных технических средств обучения позволяет добиться желаемого результата.

Одной из важнейших составляющих успешного обучения является мотивация ученика. Использование современных информационных технологий при обучении игре на скрипке делает обучение ярким, запоминающимся, интересным для учащегося любого возраста, формирует эмоционально положительное отношение к предмету.

Компьютерные программы используются не только в обучении игре на инструментах, но и в развитии музыкального слуха, в проведении прослушивания музыкальных произведений, в подборе мелодий, в аранжировке, импровизации, наборе и редактировании нотного текста и во многом другом. Компьютерные программы позволяют определять диапазон инструмента, беглость исполнителя в пассажах, исполнение штрихов и динамических оттенков, артикуляцию и т. п. Кроме того, компьютер позволяет разучивать пьесы с «оркестром» [2, с. 123].

Разработка и внедрение в учебный процесс разнообразных видов ИКТ существенно расширяет границы исполнительского творчества при обучении игре на скрипке, делает его более эффективным и разносторонним.

📖 *Литература*

1. Горбунова, И. Б. Музыкально-компьютерные технологии : к проблеме моделирования процесса музыкального творчества / И. Б. Горбунова, С. В. Чибирев. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. – 160 с.

2. Горбунова, И. Б. Феномен музыкально-компьютерных технологий как новая образовательная творческая среда // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2004. – № 4 (9). – С. 123–138.

3. Красильников, И. М. Цифровые технологии в музыке: педагогические и творческие перспективы [Электронный ресурс] / И. М. Красильников // Образовательная социальная сеть portalus.ru. – Режим доступа : https://portalus.ru/modules/shkola/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1192628538&archive=1196815384&start_from=&ucat=&. – Дата доступа : 11.03.2020.

ИНТЕРАКТИВНЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ УМЕНИЙ И НАВЫКОВ У ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

INTERACTIVE TEACHING METHODS AS A MEANS OF DEVELOPING MUSICAL AND PERFORMING SKILLS IN OLDER PRESCHOOL CHILDREN

М. А. Родимова
M. Rodimova
Мордовский государственный педагогический университет имени М. Е. Евсевьева (Россия)
Науч. рук. – О. Ф. Асатрян, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *Поиск путей и средств повышения эффективности формирования музыкально-исполнительских умений и навыков у детей старшего дошкольного возраста показывает, что одним из приоритетных в этом направлении признается сегодня использование интерактивных методов обучения. Этим методам и посвящена данная работа.*

Annotation. *The search for ways and means to improve the effectiveness of the formation of musical and performing skills in children of older preschool age shows that the use of interactive teaching methods is recognized as one of the priorities in this direction. This work is devoted to the se methods.*

Ключевые слова*: интерактивные методы; музыкально-исполнительские умения и навыки; старший дошкольный возраст.*

Keywords*: interactive methods; musical and performing skills; senior preschool age.*

Проблема развития исполнительских умений и навыков у детей старшего дошкольного возраста имеет свою историю, и в этой области накоплен определенный опыт (Н. А. Ветлугина, А. Г. Гогоберидзе, О. П. Радынова, Т. Э. Тютюнникова и др.). Однако меняющиеся в настоящее время условия функционирования детского музыкального исполнительства и, как следствие, происходящие изменения в художественно-творческом сознании детей, требуют дополнительного рассмотрения этой проблемы.

Многие педагоги, обучающие профессиональному исполнительству, склонны считать, что умственное и музыкальное развитие детей в подавляющем большинстве случаев (примерно, около 80%) зависит от генетической наследственности, это нечто, данное только избранным,

заложенное в них и неизменное, и лишь на 20% обусловлено окружающей средой. Такой подход, надо заметить, лишь в определенной мере конструктивен и житейски целесообразен. Современная педагогика и психология указывают на то, что, во-первых, музыкальные способности, исполнительские умения и навыки активно развиваются в процессе музыкальной практики, и, во-вторых, музыкальное образование, музыкально-творческое воспитание во всех его формах и музыкально-исполнительская деятельность, положительно влияет на общий уровень развития дошкольников, о чем свидетельствуют многочисленные исследования, публикации, практические рекомендации.

Современная музыкально-образовательная ситуация требует поиска и освоения новых форм, технологий, методовмузыкального обучения и воспитания дошкольников.Все чаще неотъемлемой частью современного дошкольного музыкального образования становятся интерактивные методы и технологии, которые призваны, прежде всего,улучшить качество образования и воспитания, повысить мотивацию детей кполучению новых знаний, ускорить процесс усвоения знаний, формирования умений и навыков дошкольников.

Анализ психолого-педагогической, методической литературы и сложившейся ситуации на практике позволили выявить противоречия между:

• потребностью педагогов-практиков в формировании музыкально-исполнительских умений и навыков у детей старшего дошкольного возраста и отсутствием научно-обоснованных разработок и действенных моделей формирования музыкально-исполнительских умений и навыков у старших дошкольников посредством интерактивных методов обучения;

• потребностями педагогической теории в осмыслении значимости интерактивных методов обучения и недостаточной теоретико-методологической разработанностью данного вопроса в образовательной практике дошкольных образовательных учреждений.

В настоящее время в педагогической литературе и образовательной практике широко используются родственные термины: «интерактивность», «интерактивные методы обучения», «интерактивные формы обучения», «интерактивные технологии обучения», «интерактивное педагогическое взаимодействие», «интерактивные средства обучения», «интерактивное обучение», «интерактивная обучающая система» и др. Их происхождение связано с заимствованием из английского языка: глагол interact – общаться, взаимодействовать с кем-либо или с чем-либо. При этом подразумевается, что взаимодействующие стороны должны оказывать влияние, воздействие друг на друга. Следовательно, интерактивное обучение – это, прежде всего, диалоговое обучение, в ходе которого осуществляется взаимодействие [5, 7].

На основании признака активности обучающихся часть исследователей включает интерактивные методы в группу активных методов обучения, иногда

они используются как синонимы. Тем не менее, в последнее время ряд авторов рассматривают интерактивные методы как самостоятельную группу [3, 4].

Анализ работ педагогов-исследователей (Ю. В. Гущин, Н. Н. Двуличанская, Л. П. Якубовская) по проблемам интерактивного обучения позволяет говорить, что к ним могут быть отнесены следующие: метод учебных проектов, «мозговой штурм», ролевые и «деловые» игры, дискуссия, кейс-метод, тренинги, групповая работа с иллюстративным материалом и др. [1, 2, 8].

На музыкальных занятияхс большим успехом могут применяться: метод синквейна, «Шапка вопросов», прием «Кластер», прием «Верные и неверные высказывания», метод «разрезанной информации», методика «Ассоциативный ряд», методика «Чистая доска», «Иллюстрированный тест» и др. [6].

Проведенное нами исследование позволяет заключить, что при формировании музыкально-исполнительских умений и навыков у детей старшего дошкольного возрастамогут быть использованы следующие методы и приемы интерактивного обучения: работа в парах, незаконченное предложение, обучающие игры, «Каждый учит каждого», генерирование как можно большего количества вариантов ответа на вопрос или проблемную исполнительскую задачу, демонстрация и коллективное обсуждение типичных ошибок, творческие задания, игровые упражнения, проигрывание ситуаций, тренинг комплекса навыков (отдельного навыка).

Следует отметить, что применение на музыкальных занятиях с детьми старшего дошкольного возраста интерактивных методов обучения, способствует повышению эффективности занятия. Даже самые пассивные дети включаются в активную деятельность с огромным желанием, у них наблюдается развитие навыков оригинального мышления, творческого подхода к решаемым на занятии музыкально-исполнительским проблемам.

Наиболее эффективными из интерактивных игровых методов, применяемых нами в практике работы на музыкальных занятиях с детьми, являются имитационные − это исследования модели, дидактические и творческие игры, игровые проекты, разработанные самим музыкальным руководителем. Так в работе с детьми старшего дошкольного возраста при закреплении песенного репертуара применялся метод морфологического анализа песни. В качестве наглядности использовалась «Морфологическая таблица». В ходе игры на детских музыкальных инструментах использовалась «Морфологическая таблица для придумывания с детьми нового музыкального инструмента»: по горизонтали картинки с изображением предметов-емкостей, по вертикали – изображения предметов, которыми можно заполнить взятые нами емкости. На соединении осей координат получается новый инструмент. Дети придумывают название получившихся шумовых музыкальных

инструментов, могут сами их изготовить и сыграть на них аккомпанемент. Еще один вид морфологического анализа – «Круги Луллия». Первый круг – символы: песня, танец, марш; второй круг – музыкальные инструменты. На выпавшем в круге музыкальном инструменте ребенок должен исполнить аккомпанемент в выпавшем жанре. Метод Мозгового Штурма использовался на каждом музыкальном занятии, для активизации мыслительных операций, развития ассоциативных связей, как групповое и индивидуальное обсуждение разнообразных проблемных ситуаций.

Таким образом, использование интерактивных методов обучения на музыкальных занятиях в дошкольном учреждении, активизирует учебно-познавательную деятельность, способствует побуждению дошкольников к активной мыслительной, практической и творческой деятельности в процессе формирования их музыкально-исполнительских умений и навыков.

🕮 *Литература*

1. Гущин, Ю. В. Интерактивные методы обучения в высшей школе [Электронный ресурс] / Ю. В. Гущин. – Режим доступа : http://sli.komi.com/files/gushin_statua_2013.pdf. – Дата доступа : 18.02.2021.

2. Двуличанская, Н. Н. Интерактивные методы обучения как средство формирования ключевых компетентностей [Электронный ресурс] / Н. Н. Двуличанская // Электронное научно-техническое издание «Наука и 8 образование». – 2011. − № 4. – Режим доступа : http://technomag.edu.ru/doc/172651.html. – Дата доступа : 18.02.2021.

3. Интерактивные технологии в работе с дошкольниками : учеб.-метод. пособие / В. А. Филиппова [и др.]. − Тольятти : Изд-во ТГУ, 2012. − 211 с.

4. Кашлев, С. С. Интерактивные методы обучения : учебно-методическое пособие / С. С. Кашлев. – 2-е изд. – Минск : ТетраСистемс, 2013. – 223 с.

5. Коротаева, Е. В. Интерактивное обучение: мифы и реалии / Е. В. Коротаева // Школьные технологии. − 2013. − № 4. − С. 41-48.

6. Пепеляева, Л. Н. Интерактивные методы в музыке / Л. Н. Пепеляева // Ученик, учитель, школа. История и методика обучения музыке : традиции иинновации : мат-лы II науч.-практ. конф. − Псков, 2011. − Вып. I. − С. 39-47.

7. Шишкина, Е. А. Интерактивные методы обучения как средство формирования универсальных учебных действий у младших школьников / Е. А. Шишкина // Вестник социально гуманитарного образования и науки. − 2014. – С. 45-51.

8. Якубовская, Л. П. Методика преподавания психологии : учебное пособие [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://abc.vvsu.ru/Books/metod_prep_psih/page0006.asp. – Дата доступа : 18.02.2021.

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ НА УРОКАХ МУЗЫКИ

FORMATION OF CREATIVE ACTIVITY OF HIGH SCHOOL STUDENTS IN MUSIC LESSONS

А. Д. Устинова
A. Ustinova
Мордовский государственный педагогический институт имени М. Е. Евсевьева (Россия)
Науч. рук. – О. В. Милицина, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *Доклад посвящен рассмотрению проблемы формирования творческой активности обучающихся старших классов и поиску эффективных путей ее развития на уроках музыки.*

Annotation. *The report is devoted to the consideration of the problem of the formation of the creative activity of high school students and the search for effective ways of its development in music lessons.*

Ключевые слова: *творческая активность; обучающиеся старших классов; урок музыки.*

Keywords: *creative activity; high school students; music lesson.*

Проблема формирования творческой активности учащихся в процессе обучения занимает одно из ведущих мест в современных психолого-педагогических исследованиях. От решения этой проблемы в значительной степени зависит эффективность учебного процесса, поскольку творческая деятельность (творческая активность) является важным мотивом познавательной деятельности школьника, и, одновременно, основным средством ее оптимизации.

Известно, что предметы искусства обладают большим потенциалом для активизации у школьника учебной и творческой деятельности, формируют у него устойчивое эмоционально-эстетическое отношение к действительности.

Однако на практике наблюдается проблема с поддержанием на уроке активной познавательной деятельности старших школьников, сложности с повышением мотивации учения на уроках музыки.

Поиск эффективных путей развития творческой активности на уроках музыки у обучающихся старших классов составил проблему нашего исследования.

Для того, чтобы разобраться, как правильно определить термин «творческая активность», обратимся к многочисленным работам ведущих

ученых. Это труды Ю. Б. Борева, А. И. Лиловой, Е. А. Ануфриева, В. Л. Хайкина и др., а также психологические исследования Л. С. Выготского, А. Н. Леонтьева и др.

Чтобы понять, что же такое «творческая активность», необходимо определить такие термины, как «творчество» и «активность».

В философии активность рассматривается как общая категория, особое свойство всех живых систем, как характеристика деятельности, показатель уровня деятельности (В. А. Петровский, Л. П. Станкевич).

В психологии общая активность рассматривается как одна из «сфер проявления темперамента, которая определяется интенсивностью и объемом взаимодействия человека со средой» [1, с. 239]. Таким образом, активность понимается и как деятельность, и как качество личности.

И в философии, и в психологии активность личности характеризуют как «значительную устойчивость деятельности в отношении принятой цели в отличие от пассивного уподобления предметам, с коими предстоит встретиться субъекту при осуществлении деятельности» [1, с. 239].

Отечественные исследователи в области педагогики (М. А. Данилов, Ю. К. Бабанский, В. А. Давыденко, Г. И. Щукина, А. К. Маркова) указывают на то, что активность – это способность преобразовывать что-либо в мире, которая развивается в результате имеющихся у человека духовных и материальных богатств и которая выражается в творчестве.

Таким образом, активность человека целиком зависит от его внутренней мотивации, от того, как человек к ней относится. Особую роль в формировании творческой активности играет мотивационная составляющая.

Считается, что творчество – это самая высокая форма активности, к которой способен человек. Творчество же может быть разным – оно может быть не только художественным, но и научным и техническим. При этом каждая область творческой деятельности имеет свои собственные специфические признаки. Поэтому, можно сказать, что два термина «активность» и «творчество» — это два понятия, которые взаимодействуют друг с другом и оказывают друг на друга влияние.

Рассмотрим теперь более подробно термин «творчество» и его значение.

Исследователи (Л. К. Веретенникова, С. Г. Глухова, П. Ф. Кравчук и др.) рассматривают сущность творчества как через личность, ее характеристики, так и через процессы, имеющие место в творческой деятельности. Однако большинство ученых выделяет в качестве характерных признаков творчества новизну, оригинальность и уникальность, и определяют творчество как деятельность, порождающую нечто новое, никогда ранее не имевшее место.

Ряд авторов (Т. Г. Браже, А. М. Матюшкин, И. Ф. Харламов) подчеркивает, что характерной чертой творчества помимо новизныявляется

также и социальная значимость результата деятельности. Выражая общепризнанное понимание творчества, В. П. Пархоменко пишет: «Творчество – это целенаправленная деятельность человека, создающая новые ценности, обладающие общественным значением... Творчество всегда содержит в себе элементы новизны и неожиданности» [2, с. 34].

Человек использует в процессе творчества свои знания и умения, для того чтобы создать новый, оригинальный и уникальный продукт. Для творческой активности задействуется интуиция и воображение, умственная активность. Таким образом, личность может раскрывать имеющиеся и расширять новые свои возможности.

В. Л. Хайкин считает, что творческая активность в процессе обучения представляет собой высший уровень познавательной активности, характеризующийся стремлением личности к преодолению привычных норм и способов действий. Творческая активность проявляется в готовности учащихся к самосовершенствованию, самостоятельности и инициативе в ходе решения учебно-творческих задач, в создании нового продукта деятельности [3, с. 51].

Несмотря на то, что творческой деятельности уделено множество различных исследований, развитие такого рода активности у детей до сих пор требует тщательного исследования и проработки.

Ученые, пытаясь дать определение творческой активности, как правило, подчеркивают комплексный, интегральный ее характер. Так, по мнению В. С. Безруковой, сущность творческой активности определяется как интегральное качество личности, которое выражается в целенаправленном единстве мотивов, потребностей, действий, интересов и проявляется в виде высокого уровня ее индивидуальной преобразовательной деятельности [4, с. 41].

В исследованиях Л. Н. Шульпиной под творческой активностью понимается устойчивое интегральное качество личности, проявляющееся в целенаправленной цельности потребностей, мотивов, интересов и действий, характеризующееся осмысленным поиском творческих ситуаций [5, с. 44].

Схожую точку зрения демонстрирует Н. Н. Нефедьева, рассматривая творческую активность как комплекс разных компонентов, составляющих деятельность ребенка, как своего рода коллекцию множества особенностей его личности [6, с. 58].

Проанализировав исследования в области формирования творческой активности, а также подробно изучив структуру этого явления, В. Л. Хайкин делает вывод, что существуют два ее компонента:

– эмоционально-мотивационный, включающий в себя:

1) высокую мотивацию, которая проявляется в наличии установки на изменение текущей ситуации или какого-либо предмета, а также на создание альтернативы существующей действительности;

2) высокую интуицию, которая проявляется в том, что человек способен увидеть конечное целое раньше, чем отдельные его части;

3) в преобладании позитивного мышления, в гармонии личностной сферы.

– интеллектуально-креативный: 1) способность человека решать текущие задачи с помощью моделирования условий в уме (человек мысленно проводит экспериментирование и видит результаты); 2) способность человека мысленно перенести свойства какого-либо предмета в иную ситуацию [3, с. 67].

На основании изученной литературы, мы считаем, что развитие творческой активности старших школьников на уроках музыки должно опираться на ряд условий: осуществление педагогической поддержки, предполагающей выстраивание индивидуальной музыкально-образовательной траектории ученика; вариативность содержания обучения, обеспечивающая индивидуальный характер развития учащихся; обучение на основании индивидуальных склонностей; организацияактивной работы учащихся в группах, позволяющейсамостоятельно, критически мыслить, приобщаться к музыкально-практической деятельности.

🕮 *Литература*

1. Головин, С. Ю. Словарь практического психолога / Сост. С. Ю. Головин. – Минск : Харвест, 1998. – 301 с.

2. Пархоменко, В. П. Творческая личность как цель воспитания / В. П. Пархоменко. – М-во образования и науки РБ, Нац. ин-т образования. – Минск, 1994. –159 с.

3. Хайкин, В. Л. Феномен активности в развитии личности: дис. … докт. пед. наук: 19.00.13 / В. Л. Хайкин. – М., 2001. – 412 с.

4. Безрукова, В. С. Педагогика : учебник / В. С. Безрукова. – Екатеринбург : СИПИ, 1994. – 340 с.

5. Шульпина, Л. Н. Развитие творческой активности детей в процессе дополнительного образования: дис. … канд. пед. наук: 13.00.01 / Л. Н. Шульпина. – М. : 2003. – 142 с.

6. Нефедьева, Н. В. Философские и психолого-педагогические основы развития творческой активности личности школьника // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 54. – С. 399–419.

КОММУНИКАТИВНЫЕ УНИВЕРСАЛЬНЫЕ УЧЕБНЫЕ ДЕЙСТВИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

COMMUNICATIVE UNIVERSAL EDUCATIONAL ACTIONS OF PRIMARY SCHOOL STUDENTS IN MUSIC EDUCATION

С. В. Щелуканова
S. Schelukanova
Мордовский государственный педагогический институт имени М. Е. Евсевьева (Россия)
Науч. рук. – Ю. В. Величко, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В данной статье рассматриваются категории «универсальные учебные действия», «коммуникативные универсальные учебные действия», структура данного понятия, дается характеристика их особенностей в области музыкального образования младших школьников; представлены основные направления реализации формирования коммуникативных универсальных учебных действий младших школьников в музыкальном образовании.*

Annotation. *This article examines the categories of «universal educational actions», «communicative universal educational actions», the structure of this concept, describes their features in the field of music education of younger schoolchildren; presents the main directions of the implementation of the formation of communicative universal educational actions of younger schoolchildren in music education.*

Ключевые слова*: универсальные учебные действия; коммуникативные универсальные учебные действия, музыкальное образование, младший школьный возраст.*

Keywords*: universal learning activities; communicative universal learning activities, music education, primary school age.*

Основной задачей современного школьного образования является формирование социальной активности растущей личности, способность ориентироваться в ситуации жизненной неопределенности, умения кооперироваться, взаимодействовать для управления собственными знаниями. Данная точка зрения актуализирована в нормативных документах современной системы образования, в реализации системно-деятельностного подхода как вектора личностного, социального, познавательного и коммуникативного развития учащихся. Результатом этого процесса становится наличие

сформированной системы личностных, социальных, познавательных и коммуникативных компетентностей, то есть универсальных (метапредметных) действий.

Проблема формирования универсальных учебных действий младших школьников рассматривается в работах многих известных ученых, где представлены различные подходы авторов к данной проблеме (П. Я. Гальперин, Г. А. Цукерман, Л. А. Венгер, Д. Б. Эльконин, В. В. Давыдов и др.).

В научных изысканиях авторов представлены разнообразные техники для развития различных сторон ребенка: моторики, внимания, а также других познавательных процессов, но не все они адаптированы к введению ФГОС, что в данный момент крайне необходимо. Поэтому одной из ключевых проблем современной системы обучения младших школьников по-прежнему остается формирование у них универсальных учебных действий [6].

Универсальные учебные действия – это способность обучающегося самостоятельно успешно усваивать новые знания, формировать умения и компетентности, включая самостоятельную организацию этого процесса. При этомумение учиться обеспечивается тем, что универсальные учебные действия как обобщённые действия открывают учащимся возможность широкой ориентации как в различных предметных областях, так и в строении самой учебной деятельности, включающей осознание её целевой направленности, ценностно-смысловых и операциональных характеристик.

Структурными компонентамии показателями универсальных учебных действий (С. Ф. Анисимов, Г. И. Курган, А. И. Титаренко и др.) являются: наличие знаний (информационный компонент), наличие положительного отношения к осваиваемым знаниям в процессе обучения (мотивационный компонент), умения(действия) использовать знания в познавательной деятельности, общеучебная активность (операциональный компонент). Данные компоненты объединяют как предметные, так и познавательные действия.

Как отмечает известный ученый А. Г. Асмолов, формирование универсальных учебных действий (УУД) происходит в ходе освоения обучающимися различных дисциплин, запланированных учебным планом. При этом в каждом изучаемом предмете и даже в каждой конкретной теме заложены свои особенности формирования УУД в зависимости от содержания и форм организации учебной деятельности [2, с. 67].

Современный исследователь И. М. Осмоловская отмечает, что в процессе обучения ребенок усваивает предметные и познавательные действия. Можно сказать, что учебная деятельность (так же, как и любая другая) включает в себя несколько компонентов – действия, операции, мотивы, задачи.

Универсальный характер учебных действий проявляется в том, что они носят метапредметный (надпредметный) характер; обеспечивают целостность

общекультурного, личностного, познавательного развития и саморазвития личности; обеспечивают преемственность всех ступеней образовательного процесса; лежат в основе организации и регуляции любой деятельности учащегося независимо от ее специально-предметного содержания [4].

Важной составляющей метапредметных универсальных учебных действий являются коммуникативные УУД. Они обеспечивают социальную компетентность и учёт позиции других людей, партнёра по общению или деятельности, умение слушать и вступать в диалог, участвовать в коллективном обсуждении проблем, продуктивно взаимодействовать и сотрудничать со сверстниками и взрослыми.

В структуру коммуникативных действий обучающихся входят:

- планирование учебного сотрудничества с учителем и сверстниками – определение цели, функций участников, способов взаимодействия;
- постановка вопросов – инициативное сотрудничество в поиске и сборе информации;
- разрешение конфликтов – выявление, идентификация проблемы, поиск и оценка альтернативных способов разрешения конфликта, принятие решения и его реализация;
- управление поведением партнёра – контроль, коррекция, оценка действий партнёра;
- умение с достаточной полнотой и точностью выражать свои мысли в соответствии с задачами и условиями коммуникации;
- владение монологической и диалогической формами речи в соответствии с грамматическими и синтаксическими нормами родного языка.

Сегодня коммуникация, сотрудничество, умение кооперироваться в команды активно проникает во все области школьного образования. Не является исключением и образовательная область «Искусство».

Музыка является уникальным средством коммуникации и эффективным средством воспитания. Поэтому, важная задача учителя музыки заключается в формировании у учеников понимания эмоционального характера музыки, а вместе с этим осознание и осмысление эмоций, чувств своих собственных и окружающих их людей. Музыкальное искусство представляет особый интерес в отношении культурного и социального развития человека, ибо обладает психологическим и психотерапевтическим воздействием на становление личности. В отличие от других видов искусства музыка отличается ассоциативностью, демократизмом и доступностью [3, с. 182].

В диалоге ребенка с искусством формируется внутренняя позиция растущей личности к себе, а потом и к другим людям, к миру в целом. Возможность создания мотивационной включенности, личного эмоционального переживания при общении с музыкой позволяет организовывать разнообразные

формы музыкально-творческой деятельности, способствующие развитию коммуникативных навыков школьников [1, с. 228].

Эффективность развития универсальных учебных действий во многом зависит от использования учителем разнообразных видов деятельности. К ним можно отнести музыкально-творческие виды деятельности: слушание, восприятие музыки; разучивание, исполнение музыкального произведения; музыкально-ритмические движения; игра на детских музыкальных инструментах; импровизация и драматизация детских песен. Также формированию коммуникативных УУД в начальной школе способствуют творческие формы организации музыкального образования – игра, проектная деятельность, участие в концертах, конкурсах, фестивалях, интегрированные уроки.

В научно-методической литературе (С. А. Прохорова, С. И. Дорошенко и другие) также рассматриваются актуальные методы, которые по своему содержанию близки процессу коммуникации – метод моделирования художественно-творческого процесса; метод сочинения и импровизации; метод содержательного анализа произведения; метод отождествления и метод цвет-образ [5].

Выявленный методический инструментарий способствует развитию коммуникативных навыков в музыкальной творческой деятельности школьников, позволяет учащимся научиться взаимодействию со сверстниками и учителем и совместными усилиями решать учебные задачи.

📖 *Литература*

1. Абдуллин, Э. Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе / Э. Б. Абдуллин. – М. : Прометей, 1983. – 112 с.

2. Асмолов, А. Г. Как проектировать универсальные учебные действияв начальной школе. От действия к мысли : пособие дляучителя / А. Г. Асмолов, Г. В. Бурменская, И. А. Володарская. – М. : Просвещение, 2008. – 151 с.

3. Зайцева, К. П. Формирование коммуникативных способностей младших школьников в учебно-воспитательной деятельности / К. П. Зайцева. – М. : Начальная школа плюс До и После, 2011. – №4. – С. 78-83.

4. Копылова, А. В. Технология урока искусства. Книга первая / А. В. Копылова. – М. : ТачМаркетинг, 2004. – 279 с.

5. Радынова, О. П. Музыкальное воспитание школьников / О. П. Радынова. – М. : Издательский центр «Академия», 2000.

6. Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования (утв. приказом Министерства образования и науки РФ от 6 октября 2009 г. N 373) [Электронный ресурс] / Режим доступа :

https://base.garant.ru/197127/ 53f89421bbdaf741eb2d1ecc4ddb4c33/. – Дата доступа : 18.03.2021.

7. Яндукова, Т. А. Научные подходы к проблеме формирования коммуникативной культуры младших школьников / Т. А. Яндукова. – М. : Вестник СамГУ, 2011. – №1/2. – С. 223-227.

ВЛИЯНИЕ ЦЕННОСТНОГО ПОТЕНЦИАЛА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА РАЗВИТИЕ ВКУСА ДОШКОЛЬНИКОВ

INFLUENCE OF THE VALUE POTENTIAL OF MUSICAL COMPOSITIONS ON THE DEVELOPMENT OF TASTE OF PRESCHOOL CHILDREN

З. В. Яковлева
Z. Yakovleva
Мордовский государственный педагогический институт имени М. Е. Евсевьева (Россия)
Науч.рук. – И. С. Кобозева, доктор педагогических наук, профессор

Аннотация. *Статья посвящена одной из важных проблем современного музыкального образования – формированию музыкального вкуса дошкольников. Особое внимание в статье уделено изучению влияния ценностного потенциала музыкальных произведений на развитие вкуса дошкольников.*

Annotation. *The article is devoted to one of the important problems of modern music education – the formation of musical taste of preschool children. Special attention is paid to the study of the influence of the value potential of musical works on the development of taste of preschool children.*

Ключевые слова*: музыкальный вкус; ценностно-смысловые установки; ценностно-смысловая сфера; ценностный потенциал; дошкольный возраст.*

Keywords: *musical taste; value-semantic attitudes; value-semantic sphere; value potential; preschool age.*

Несмотря на многочисленные исследования в сфере музыкального образования, проблема развития музыкального вкуса дошкольников актуальна и на сегодняшний день. Духовно-нравственное воспитание подрастающего поколения является важнейшей задачей современного образования. Этот факт отражен в ФГОС ДО, методологическая основа которого базируется на Концепции духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России [2].

Духовно-нравственное развитие личности определяется как «процесс последовательного накопления качественных и количественных показателей изменений в системе его духовных ценностей, обеспечивающих вхождение личности в социокультурную среду на основе её нравственно-ориентированной, креативной, жизнедеятельности и успешной самореализации в государстве и обществе» [3, с. 856]. Одним из основных факторов духовно-

нравственного развития личности дошкольника является развитие его музыкального вкуса.

Ценностно-смысловые установки определяются Д. А. Леонтьевым как «устойчивые субъективные отношения человека к разным сторонам реального бытия, которые преломляются в деятельности и определяют ее характер, позиционность субъекта, образ его жизни» [5, с. 54].

Исследователи, занимающиеся изучением ценностно-смысловой сферы личности (Н. Ю. Самыкина, М. Е. Серебрякова, А. В. Серый, М. С. Яницкий и др.), указывают на её значимую роль в структуре сознания и деятельности [7].

Так, М. С. Яницкий подчеркивает, что «ценностно-смысловая сфера представляет собой базовое ядро личности и включает в себя два компонента – личностные ценности и систему личностных смыслов,отражающую личностные особенности смыслового понимания. Оба компонента имеют прямое отношение к изучению человеческого поведения и побуждений и неразрывно связаны друг с другом» [10, с. 27].

Ценностно-смысловая сфера, как и любая другая, характеризуется совокупностью всех имеющихся возможностей, средств, т. е. потенциалов. Ценностный потенциал – это возможность достижения той или иной позиции в процессе распределения ценностей.

Для раскрытия личностного ценностного потенциала ребенка наиболее благоприятным периодом является дошкольный возраст, поскольку в эти годы и происходит формирование личности. Главной особенностью дошкольного детства является становление базовых качеств и свойств личности, таких как самооценка, «Я» образ, развитие эмоциональной сферы и выработка ценностно-смысловых установок.

Сказанное находит свое подтверждение в работах Р. С. Немова, который утверждает, что «именно в дошкольном возрасте закрепляются и развиваются основные человеческие характеристики познавательных процессов: восприятие, внимание, память, воображение, мышление и речь» [6, с. 171]. Именно эти личностные новообразования, появляющиеся в дошкольном возрасте и представляющие единый комплекс качеств и свойств личности, приводящий к изменениям в сознании детей, являются основой развития ценностно-смысловой сферы.

Дошкольный возраст характеризуется формированием у учащихся наглядно-образной картины миры, нравственной и эстетической личностной позиции, определяющей отношение ребенка к социуму, к самому себе. Устойчивость и глубина впечатлений, получаемых ребенком, обуславливаются яркостью и чистотой эмоциональных реакцийдошкольника.

В настоящее время наблюдается снижение роли общечеловеческих и национальных ценностей музыкальной культуры в жизнедеятельности

подрастающего человека, который находится, как правило, под влиянием поп-культурных «ценностей». К сожалению, и занятия образовательной области «Художественно-эстетическое развитие» в ДОО не занимают лидирующее место.

Б. Г. Ананьев утверждал, что искусство воздействует на личность во всех направлениях, обладая универсальностью [1]. Данная мысль психолога подтверждается и обширным опытом исследований в данном направлении (Л. С. Выготский, А. Г. Заховаева, А. А. Мелик-Пашаев и др.). Это свидетельствует о важности музыкального образования, его значении в развитии музыкальной культуры человека, его мышления, воображения, внимания, памяти, воли, а также эмоциональной отзывчивости и ценностных идеалов.

Под непосредственным воздействием искусства формируется музыкальный вкус, т. е. способность человека адекватно воспринимать и оценивать произведения искусства. В. Н. Шацкая в своих работах характеризует музыкальный вкус как «определенный уровень музыкально-поэтических представлений, который дает возможность отмечать и ценить прекрасное в музыке» [9, с. 32].

Одним из факторов развития музыкального вкуса ребенка в процессе развития личности средствами музыкального искусства является формирование ценностно-смысловой сферы младших школьников путем приобщения к культурным ценностям инструментальной и вокальной музыки разных эпохи народов.

И. С. Кобозева и А. А. Дворовая в своей статье размышляют о важности включения в музыкально-педагогический репертуар произведений А. Н. Пахмутовой, говоря о том, что ее творчество «представляется важным не только для совершенствования содержания музыкального образования, но и создания оптимальных педагогических условий освоения социальных, культурных, нравственных ценностей детьми, важных в нравственном отношении в аксиологии личностно-ориентированной педагогики» [4, с. 230].

Примером инструментальной музыки для репертуара дошкольников может послужить «Детский альбом» П. И. Чайковского, поскольку сравнение нескольких музыкальных образов позволяет активизировать слуховое внимание детей. В процессе сравнения дети дошкольного возраста находят как различия в контрастных произведениях, так и отмечают сходства и тонкие особенности в похожих по настроению.

Таким образом, ресурсы влияния музыкального образования на развитие ценностно-смысловой сферы дошкольников поистине огромны, но в современном социокультурном мире используются не в полной мере. Воспитывая личность дошкольников, их музыкальную культуру и вкус, мы

одновременно улучшаем и социокультурную среду общества. В процессе целенаправленного взаимодействия дошкольников с явлениями музыкальной культуры, в ходе которого предполагается присвоение учащимися ценностей, музыкальному руководителю необходимо создать условия для стимулирования деятельности детей, направленной на обнаружение смыслов, заключенных в определенных ценностях. Ценностный смысл музыкального произведения – это ценностная сущность, которая передана композитором в сочинении. Именно ценностная сущность произведения оказывает влияние и воздействует на духовный мир любого человека. Поэтому так важно увидеть и понять ценностно-смысловое содержание музыкального произведения.

📖 *Литература*

1. Ананьев, Б. Г. Задачи психологии искусства / Б. Г. Ананьев. – СПб. : Художественное творчество, 1982. – С. 234-245.

2. Данилюк, А. Я. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России / А. Я. Данилюк, А. М. Кондраков, В. А. Тишков. – М. : Просвещение, 2014. – 24 с.

3. Елизарова, Н. М. Духовно-нравственное развитие и воспитание дошкольников в условиях введения новых стандартов [Электронный ресурс] / Н. М. Елизарова, О. А. Колесникова // Молодой ученый. – 2016. – № 12 (116). – С. 856-858. – Режим доступа : https://moluch.ru/archive/116/31684/. – Дата доступа : 10.11.2020.

4. Кобозева, И. С. Педагогическое осмысление истории страны в песнях А. Н. Пахмутовой / И. С. Кобозева, А. А. Дворовая // Международный студенческий научный вестник. – 2016. – № 5 (часть 2) – С. 230-231.

5. Леонтьев, Д. А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности / Д. А. Леонтьев. – М. : Смысл, 2003. – 87 с.

6. Немов, Р. С. Психология / Р. С. Немов. – М. : Просвещение, 2005. – 492 с.

7. Самыкина, Н. Ю. Динамика ценностно-смысловой сферы личности в процессе наркотизации / Н. Ю. Самыкина, М. Е. Серебрякова. – Самара : Универс групп, 2007. – С. 8.

8. Федеральный государственный образовательный стандарт дошкольного образования Российской Федерации от 17.10.2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://fgos.ru/. – Дата доступа : 18.03.2021.

9. Шацкая, В. Н. Воспитание музыкального вкуса / В. Н. Шацкая // Известия Академии педагогических наук РСФСР / Академия педагогических наук РСФСР, Институт художественного воспитания. – Вып. 11: Вопросы художественного воспитания, 1947. – С. 29-41.

10. Яницкий, М. С. Ценностно-смысловая сфера личности / М. С. Яницкий, А. В. Серый. – Белово, 2006. – 92 с.

ДИСКУССИОННАЯ ПЛОЩАДКА «ПЕДАГОГ-ХУДОЖНИК: МИРОВОЗЗРЕНИЕ, НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ФИЛОСОФИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ»

РОЛЬ ПЕДАГОГА-ХУДОЖНИКА В МЕТОДИЧЕСКОМ ОБЕСПЕЧЕНИИ ФАКУЛЬТАТИВНЫХ ЗАНЯТИЙ «ШАХМАТНЫЙ ВСЕОБУЧ»

THE ROLE OF THE TEACHER-ARTIST IN THE METHODOLOGICAL SUPPORT OF ELECTIVE CLASSES «CHESS GENERAL EDUCATION»

Б. В. Авраменко, О. Г. Пепик
B. Avramenko, O. Pepik
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *Успешному осуществлению обучения шахматам в начальной школе будет способствовать интегрированная деятельность учителя, ведущего непосредственно обучение игре, и педагога-художника, выполняющего визуальную составляющую методического процесса обеспечения факультативных занятий «Шахматный всеобуч».*

Annotation. *The successful implementation of chess training in primary school will be facilitated by the integrated activities of the teacher who directly teaches the game and the teacher-artist who performs the visual component of the methodological process of providing optional classes «Chess General Education».*

Ключевые слова*: педагог-художник; шахматы; методическое обеспечение.*

Keywords*: teacher-artist; chess; methodological support.*

Современная педагогика, отвечая вызовам времени, ищет разнообразные способы, методы воспитания, обучения и развития ребенка с целью формирования человека, подготовленного к счастливому, полезному для общества, успешному бытию в стремительно изменяющемся мире, требующем умения гибко мыслить, прогнозировать результаты своих действий, находить варианты решения нетипичных задач. Система образования должна подготовить молодых людей к эффективному овладению в будущем профессиями, отвечающими национальным интересам и потребностям инновационной экономики страны, принципам устойчивого развития государства [1]. Поиск эффективных форм работы ведется педагогами не только в направлении создания нового содержания образования, использования

интерактивных подходов в процессе обучения и воспитания учащихся, но и в переосмыслении идей прошлых лет, обращению к традициям развития личности человека, известных с глубоких времен. Такой находкой стала древнейшая игра в шахматы, возникновение которой датируется примерно VI веком.

Белорусская школа, как и ряд других национальных школ (Россия, Армения, Казахстан и др.), осознала важность изучения учащимися игры в шахматы. Поэтому уже с первых классов обучения дети имеют возможность посещать факультативные занятия «Шахматный всеобуч», а в Белорусском государственном педагогическом университете имени Максима Танка проводятся со студентами факультета начального образования занятия, где они изучают секреты «гимнастики ума» и методику преподавания ее младшим школьникам. Очевидно, что одной из составляющих эффективной работы с учащимися по освоению азов шахматного мастерства является соответствующее методическое обеспечение процесса обучения игры в шахматы.

Рассматривая методический аспект организации занятий с учащимися начальных классов шахматной игре, мы полагаем, что существенную помощь в его реализацииспособен оказать учителю, ведущему факультативные занятия в начальных классах, педагог-художник, который своими навыками, умениями в области художественно-творческой деятельности может визуализировать по законам эстетики идеи коллеги, помогая создавать методические пособия, используемые в процессе работы с младшими школьниками. Специалист с художественной подготовкой может участвовать в проведении интегрированных занятий, где дети, изучая шахматные фигуры, будут их, например, создавать из разных материалов, рисуя, вылепливая, моделируя из бумаги. Учитель изобразительного искусства качественно организует выставки творческих работ учащихся, связанных с игрой в шахматы, фотовыставки, рассказывающие о факультативных занятиях «Шахматный всеобуч», соревнованиях, в которых участвуют учащиеся школы. Педагог-художник эстетически грамотно представит подачу информации о данной образовательной услуге на сайте школы, выполнит интересную афишу факультативных занятий, анонс турниров и других мероприятий, используя знания законов композиции, цветоведения, способствуя таким образом продвижению идеи вовлечения в мир шахмат большего количества учащихся школы. Учитель изобразительного искусства может содействовать выполнению в материале интересного пособия в виде шахматных фигур для использования на магнитной доске, которое может быть создано совместно с учащимися старшего школьного возраста в рамках объединения по интересам дизайнерской направленности, участвовать в разработке больших фигур

напольных шахмат, разработать художественное решение текстильных кукол в тематических костюмах для создания игровых моментов в процессе работы с малышами. Хорошо развитый художественный вкус и знание истории искусств, декоративно-прикладного искусства позволит учителю изобразительного искусства обеспечить наполнение визуального материала, например, в мультимедийных презентациях, примерами высокохудожественных образцов выполнения шахматных фигур, избегая китчевых работ, познакомить с образцами, интересными с точки зрения исторических артефактов. Педагог-художник может организовать анализ и просмотр с учащимися живописных, графических работ, отражающих процесс игры в шахматы, участвовать в качестве консультанта при создании костюмов, декораций театрализованных постановок, отсылающих зрителя к теме шахматной игры, быть автором фирменного стиля шахматного клуба, который, несомненно, будет востребован в школе при продуманной организации работы по созданию преемственности обучения шахматам на первой и последующих ступенях обучения в школе.

Владея навыками компьютерной графики, педагог-художник способен разрабатывать интересные визуальные решения для использования в процессе обучения шахматам возможностей интерактивной доски, работа с которой вызывает у учащихся младших классов большой интерес и стимулирует их познавательную активность. Подобные разработки могут осуществляться в совместной работе с учащимися старших классов. Представляется интересным вовлечение в подобную работу учащихся педагогических классов, что активизирует их будущий профессиональный выбор, в том числе и в направлении художественно-педагогической деятельности.

Таким образом, интегрированный характер деятельности учителя начальных классов и педагога-художника будет способствовать созданию привлекательного образа игры в шахматы в учреждении образования, привлекать на факультативные занятия большее количество учащихся, содействовать использованию на занятиикачественно выполненной наглядности, что обеспечит рациональное использование свободного времени детьми, стимулируету них процесс развития логического мышления, научит концентрации внимания, подготовит благодатную почву для формирования навыков функциональной грамотности выпускника школы.

📖 *Литература*

1. Государственная программа «Образование и молодежная политика» на 2021-2025 годы. Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь, 04.02.2021. – Режим доступа : https://pravo.by/document/ ?guid=12551&p0=C22100057&p1=1. – Дата доступа : 29.03.2021.

2. Примерное календарно-тематическое планирование содержание учебного материала факультативных занятий «Шахматный всеобуч» I-IV класс. – Минск, 2016. – Режим доступа : https://adu.by/images/2017/08/KTP_ Shahmatnii%20vseobuch%20_NIO.pdf. – Дата доступа : 29.03.2021.

РАЗВИТИЕ ФОТОГРАФИИ КАК ВИДА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА (В ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ)

THE DEVELOPMENT OF PHOTOGRAPHY AS A FORM OF VISUAL ART (IN THE HISTORICAL CONTEXT)

Л. И. Атлас, И. С. Савельев
L. Atlas, I Savelyeu
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматривается становление фотографии как вида изобразительного искусства в историческом контексте.*

Annotation. *The article examines the formation of photography as a form of fine art in the historical context.*

Ключевые слова*: фотография, пикториализм, модернизм.*

Keywords*: photography, pictorialism, modernism.*

Датой изобретения технологии фотографии по решению IX Международного конгресса научной и прикладной фотографии считается 7 января 1839 года, когда Франсуа Араго сделал доклад о дагеротипии на заседании Французской академии наук. До изобретения фотографии художники с успехом использовали для фиксации рисунка такие оптические приборы, как камера-обскура и камера-люцида. Над способом фиксации изображения с помощью фоточувствительных реактивов практически одновременно работали многие ученые умы в разных уголках мира. Принято считать, что Нисефор Ньепс, Луи Дагер, Уильям Тальбот добились успеха раньше других [2, с. 11-20].

Благодаря развитию химии и оптики, самоотверженной деятельности многих изобретателей и фотографов-энтузиастов, совершенствование технологий, применяемых в фотографии, происходило очень динамично, что бесспорно способствовало развитию нового вида изобразительного искусства – художественной фотографии. Начиная с 1850-х годов, были основаны многочисленные фотоклубы, организации, были проведены первые фотовыставки и начали издаваться журналы, посвященные фотоделу.

С момента изобретения фотографии отношение к ней общества было не однозначным. Новый для того времени процесс получения фотоизображения всколыхнул мир искусства. Среди фотографов середины 19 века было немало художников, увидевших в фотографии огромный потенциал в возможности создавать изображения с невиданной доселе детализацией и точностью передачи пространства. Известный художник Поль Деларош с печалью сказал

тогда: «Отныне живопись умерла». К счастью, это пророчество Деларош не сбылось, однако он точно предвидел, что фотография отвечает всем требованиям изобразительного искусства и заключает в себе все его принципы. Влиятельный французский поэт и литературный критик Шарль Бодлер очень враждебно относился к самой идее рассмотрения фотографии как искусства, осуждал измену художников своему творчеству. Одни художники радовались за фотографов, другие сетовали, что фотоаппарат фиксирует действительность без вмешательства автора. Однако художественные идеалы реализма в воспроизведении натуры, господствующие в те годы, позволили фотографии прочно занять свою нишу.

Следует отметить взаимное влияние фотографии и живописи друг на друга. Оно было столь велико, что его трудно переоценить. С момента своего появления на долгие десятилетия фотография стала невольным заложником сложившихся эстетических идеалов. Характерной чертой фотографии стало подражание композиции классической живописи. Это касалось, прежде всего, композиции пейзажей, портретов, натюрмортов. Такое подражание было скрытым протестом против простой прямолинейной фиксации окружающей действительности. Позаимствованные у живописи условности и правила композиции стали теми чертами фотографии, которые позволяли ей претендовать на большую художественную выразительность. Живописцы в свою очередь не смогли избежать влияния фотографии. Многие художники стали писать свои произведения более четко, подражая фотографическим снимкам. Со временем, благодаря распространению фотографии, идеалы реалистического академизма были переосмыслены. Это привело к появлению такого нового направления в живописи, как импрессионизм. Текучесть и быстротечность времени, изменения естественного освещения являются основными объектами изучения художников-импрессионистов.

Пикториализм, появившийся в фотографии в конце XIX в., часто называют фотографическим импрессионизмом. Представителями этого направления были Альфред Стиглиц, Эдвард Стайхен, Клэренс Уайт, Йозеф Судек. Пикториализму свойственны «живописные эффекты», которые достигались в основном за счет использования мягкорисующей оптики, контрового освещения, съемки в тумане, нерезкости. Для достижения «художественности» использовались также различные технологии печати [1].

В конце XIX – начале XX века мыслители и художники, исходя из совершенно различных позиций, сошлись в представлении о том, что высшей целью искусства должно быть выявление идеи объекта, а не изображение его видимой формы, в живописи существует множество способов проявить внутреннюю сущность предмета. Начиная с Сезанна, художники изображают идеи. С развитием модернизма в фотографии как и в живописи стали возникать

новые течения, формирующие новый изобразительный язык, бросающие вызов устоявшимся художественным канонам. Конструктивизм в фотографии, зародившийся в начале XX века получил развитие в СССР, Германии и Голландии. Просуществовал он до конца первой четверти XX века, характеризовался геометризацией композиции, специфическим выбором тем (архитектура, портреты), активным использованием фотомонтажа с целью создания образов индустриального будущего и людей. Для школы Баухауса характерны необычные ракурсы, сильные перспективные сокращения, выделение диагонали, игра с формами и пространством. Под влиянием конструктивизма и Баухауса в 1920-х сформировалось такое течение как «Новое видение», ориентированное на развитие абстрактных форм. Представители нового течения зачастую старались противопоставить фотографию и живопись, стремились развить изобразительные и выразительные средства, присущие только фотографии. Пикториализм уступил место «прямой фотографии» Энсела Адамса. Однако по своей сути фотография осталась импрессионистской, зависящей от сиюминутного состояния реальности.

В фотографии процесс перехода к приоритету в передаче сущности предметов и явлений был подхвачен такими авангардистами, как Александр Родченко, Герберт Байер, Ласло Мохой-Надь, Мэн Рей, Андре Кертеш, и реалистами (Роберт Франк, Анри Картье-Брессон). Активно экспериментируя с пересечением разных пластов реальности, используя для этого выбор точки съемки, тени и отражения, мультиэкспозицию, эти фотографы способствовали появлению сюрреализма в фотографии. Для фотографии первой половины XX века характерны сосуществование пикториализма, абстракционизма, реализма, сюрреализма. Свойственный этому времени «брессоновский» способ построения и восприятия фотографии подразумевает кодирование и прочтение смысла посредством взаимодействия видимых форм. Развивается язык фотографии.

Появление малоформатной фотокамеры в 1925 году (немецкий фотоаппарат «Leica») также внесло изменения в различные области фотографии. Активно развивается фотожурналистика.

Для конца XX – начала XXI века характерен отход фотохудожников и от реализма Адамса, и от реализма Франка и Брессона. В фотографической среде усилилась тенденция к использованию разнообразных приемов, уменьшающих связь изображения с породившей его реальностью. Например, творчество Георгия Колосова с его новым религиозно-мистическим пикториализмом. В творчестве таких признанных мастеров фотографии, как Трент Парк, Хельмут Ньютон, Анри Картье-Брессон, Брассай, Робер Дуано стираются грани между сном и реальностью. Фотомонтаж и коллаж были известны давно, но в конце

XX и XXI века эти приемы набрали невиданные обороты. Появление цифровых фотокамер, компьютера и программ графической обработки изображений позволило фотографам осуществлять самые смелые идеи. Применение цифровых технологий сделало фотографию еще более общедоступной и многогранной. Появляются такие новые веяния в фотографии, как 3D-фотография, живые (анимированные) снимки, фотографии, сделанные с дронов.

На данный момент споры о том, можно ли считать фотографию искусством уже полностью исчерпали себя. Художественная фотография признана одним из видов изобразительного искусства. Языку фотографии, характерным для нее выразительным и изобразительным средствам большое внимание в своих трудах уделяют Александр Лапин, Юрий Гавриленко и др. Логично предположить, что фотография, как и другие виды искусства, будет продолжать развиваться, не теряя своей сути.

🕮 *Литература*

1. Смит, Й. Главное в истории фотографии. Жанры, произведения, темы, техники / Й. Смит. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2018. – 224 с.

2. Бажак, К. История фотографии. Возникновение изображения / К. Бажак. – М. : АСТ, Астрель, 2006. – 160 с.

3. Вильямс, С. История фотографии, с 1839 года до наших дней, собрание Дома Джорджа Истмена / С. Вильямс, М. Райс, В. Джонсон. – М. : Taschen / Арт-родник, 2010. – 768 с.

ОСОБЕННОСТИ ПРОФОРИЕНТАЦИОННОЙ РАБОТЫ С МЛАДШИМИ ШКОЛЬНИКАМИ

FEATURES OF CAREER GUIDANCE WORK WITH PRIMARY SCHOOL STUDENTS

К. А. Вечер, О. Г. Пепик
K. Becher, O. Pepik
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *Успешному осуществлению профессиональной ориентации в начальной школе будет способствовать систематическая работа, проводимая учителем в разнообразных формах, знакомящая обучаемых с миром различных профессий.*

Annotation. *The successful implementation of vocational guidance in primary school will be facilitated by the systematic work carried out by the teacher in various forms, introducing students to the world of various professions.*

Ключевые слова*: профессиональная ориентация; начальная школа.*

Keywords*: vocational guidance; primary school.*

Государственная программа Республики Беларусь «Образование и молодежная политика» на 2021-2025 годы одним из ключевых направлений работы учреждения среднего образования определяет деятельность, направленную на создание условий, способствующих формированию «готовности выпускниковк профессиональному самоопределению» [1]. Мы полагаем, что значимая роль в создании базы для решения данной задачи может принадлежать профессиональной ориентации учащихся, которая должна осуществлятьсяс первой ступени получения образования. И хотя данная образовательная практика носит в начальных классах пропедевтический характер, ценность ее никак нельзя уменьшать. Впечатления и мечты детства часто становятся ориентиром при выборе будущей профессии, и от учителя во многом зависит, какими они будут у молодых людей, которые стоят на пороге вступления во взрослую жизнь, выбирая свою профессиональную дорогу.

Знакомство учащихсяс миром профессий учитель начальных классов может проводить при изучении практически всехпредметовв начальной школе. Иногда достаточно упомянуть, задать вопросы, связанные с уточнением того, кто занимается обеспечением возможности передвижениягрузов и людей, их безопасности, помогает человеку справиться с последствием природных, техногенных катастроф, создает лекарства, приборы,инструменты, дающие возможность человеку проводить сложные операции, побеждать болезни; кто

стоит за тем, что в доме, есть свет, тепло, еда и т. д. Просветительская работа с обучаемыми в начальных классах может проходить в формевстреч с людьми разных профессий. Здесь незаменимую роль могут сыграть как родители учащихся, так и их бабушки, дедушки, принимающие в последнее время все большее участие в жизни внуков в школе. Кроме того, просветительская работа может проходить в форме экскурсий на производство, которые, конечно же, должны по своему содержанию соответствовать возрасту учащихся; просмотра фрагментов анимационных, художественных фильмов о людях разных профессий; изучения своей родословной и профессий своих предков; посещения музейных экспозиций, рассказывающих о профессиональной деятельности в каком-то направлении, в том числе и виртуальных музеев. Интересной формой работы может стать проведение серии классных часов, посвященных различным типам профессий («человек-человек», «человек-природа», «человек-техника», «человек-знаковая система», «человек-художественный образ» – классификация Е. А. Климова [2]). Эффективной итоговой работой с младшими школьниками может стать проведение викторины, выполненной в виде, например, мультимедийной презентации, где каждой букве алфавита соответствует вопрос, посвященный изученной ранее профессии, на следующем слайде присутствует картинка или фото человека данной профессии, а затем идет правильный ответ. Буквы, к которым сложно подобрать название профессии (Й, Ъ, Ь) могут предполагать музыкальную паузу, посвященную теме труда, профессиональной деятельности людей. Опыт создания подобных презентаций существует и успешно используется студентами БГПУ во время прохождения педагогической практики в школе.

Мы предполагаем, что в рамках профориентационной работы с учащимися будущие педагоги-художники могут создавать подобные методические материалы, реализуя себя и как художник, и как методист, проверяя их качество с точки зрения доступности, интереса для учащихся не только в процессе педагогической практики, но и в ходе работы с филиалами кафедр, начиная уже с первого курса. Представляется перспективным предлагать студентам разрабатывать методические материалы, посвященные типу профессий «человек-художественный образ», используя для этого в том числе и знания, получаемые, например, в процессе изучения народных художественных ремесел. Это могут быть наборы пальчиковых кукол – связанных, изготовленных из фетра, сшитых из ткани, вылепленных из глины, представляющие различные профессии в мире искусства. Разработки для интерактивной доски в программе SmartNotebook, дающей большие возможности для создания интерактивных игровых заданий, могутразнообразить постижение учащимися мира профессий. Разработки, выполненные студентами, изучающими компьютерную графику, будут,

несомненно, воспитывать и художественный вкус детей младшего школьного возраста.

Интересной формой работы с учащимися будет изготовление динамических игрушек, представляющих людей разных профессий. Так, может быть выбран какой-либо герой (например, сова, заяц), а учащиеся выполняют игрушку, через ее декор показывая представителя какой-либо профессии – в случае художественных профессий это может быть музыкант, художник, модельер, дизайнер и т.д. Традиционно интересными для учащихсямогут быть выставки рисунка, поделок из пластилина, бумаги, посвященные представителям разных профессий. Дополнить эти мероприятия могут конкурсы фотографий, чем очень увлечены современные учащиеся.

Использование разнообразных форм работы с учащимися начальных классов в ходе организации профориентационной работы и системный ее характер с привлечением студентов педагогических специальностей позволит заложить прочный фундамент для последующей успешной работы педагогических коллективов в средней и старшей школе. Это поможет будущему профессиональному самоопределению абитуриентов, будет способствовать увеличению количества граждан страны, имеющих хорошее базовое образование, обеспечивающее им конкурентоспособность на рынке труда. Такие люди способствуют пополнению одного из стратегических ресурсов страны – трудоспособного населения, обладающего хорошей профессиональной подготовкой.

📖 *Литература*

1. Государственная программа «Образование и молодежная политика» на 2021-2025 годы [Электронный ресурс] // Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. – 04.02.2021. – Режим доступа : https://pravo.by/document/ ?guid=12551&p0=C22100057&p1=1. – Дата доступа : 29.03.2021.

2. Климов, Е. А. Психология профессионального самоопределения : Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Е. А. Климов. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 304 с.

СИМВОЛИКА ЦВЕТА И ФОРМЫ ОБРАЗОВ ХРИСТИАНСТВА

COLORS AND SHAPES SYMBOLISM OF CHRISTIANITY'S IMAGES

О. И. Восканян
V. Vaskanian
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – Е. Г. Шлегель

Аннотация. *В статье раскрываются понятия символизма геометрических фигур и цветовых решений, характерных для большинства религиозных культов, включая христианство.*

Annotation. *The article reveals the concepts of symbolism of geometric shapes and color schemes that correspond to most religious beliefs, including Christianity.*

Ключевые слова*: символ, цвет, форма, иконопись, круг.*

Keywords: *symbol, color, shape, art of icon, circle.*

Символ – предмет или действие, служащее условным знаком какого-нибудь понятия, чего-нибудь отвлечённого [1, с. 660]. В переводе с греческого языка символ означает правду, истину. Символы гораздо древнее письменности, а соответственно и более емкие по своему содержанию, чем письменность. Письменность не может полностью заменить символы.

Символ, в какой бы форме он ни существовал, является специфическим языком перевода идеальной реальности в реальный мир, который существует для человека лишь постольку, поскольку может им восприниматься [2, с. 11]. В символе заложен дух того явления или события, которое он изображает. Смысл символа, который не может и не должен быть понятен любому и каждому не посвященному в его значение, говорит о том, что за видимым, подчас буквальным изображением знака скрывается истинный тайный смысл.

«Символизм – категория психологии, она раскрывает присущую человеку особенность восприятия материального мира, и, в частности, является причиной религиозного и эстетического чувства» [3, с. 59].

Для изобразительного искусства знаки, символы, образы и метафоры – это непосредственная форма существования. Благодаря им происходит процесс внешней передачи информации, чувств и эмоций от автора к зрителю.

Остановимся на символике формы. Глубокий символизм заложен в простых геометрических фигурах, используемых повсеместно. Глядя на них, мы можем подсознательно смутно что-то понимать и испытывать определенные эмоции.

Все внешние проявления религии, будь то храмы, фрески, иконы и даже одеяния священнослужителей подчинены одной глобальной цели вести человека к Богу. Этой цели служат и все выразительные средства искусства, используемые при строительстве храмов и их убранстве.

В христианстве используются две основные геометрические фигуры, отвечающие его философии, – это круг, символ неба и вечности, и квадрат – символ земли и временности жизни. Треугольники – символы иерархической власти и неустойчивости не используются, так как Христос пришел как человек, и молился за каждого, ибо каждый может обратиться к Богу и быть спасённым, и для этого не нужны посредники, «ибо, где двое или трое собраны во имя Моё, там и Я посреди них» [Мф. 18:20].

Круг представляет собой древний символ, обозначающий солнце, жизнь, бесконечность и совершенство. Эта геометрическая фигура служит для отображения непрерывности развития мироздания, времени, жизни, их единства [18, с. 197].

Круг можно увидеть как в языческих верованиях, где он представляет собой солярный символ, древо жизни, так и в христианской традиции, где он также является основополагающим символом, символом божественного начала и совершенства.

Квадрат представляет собой земное начало. В дохристианский период квадрат (как его вариация – ромб) обозначал землю, пашню (стабильное незыблемое, то, что дает жизнь). В христианстве его значение не претерпело существенных изменений.

При строительстве храмов используются и сочетаются формы квадрата и круга, обозначая место, в котором пересекаются оба мира (мир земной и мир духовный). При написании икон повсеместно используется символика круга как символа божественного начала и Горнего мира – нимбы, орнаменты, круговые композиции.

Всю свою жизнь человек окружен буйством красок. Но что это такое и почему мир разноцветный?

Наши знания физики позволяют нам понять, что весь свет, который мы видим – это волны. Мы окружены бесконечным количеством световых волн, которые текут вокруг нас и отражаются ото всего, что встречается им на пути. Также мы знаем, что длины этих световых волн разные. Именно благодаря тому, что эти волны разные, а глаза человека так устроены, мир превращается в чудесное, полное красок место [5].

Большинство людей видят цвет одинаково, и, находясь в рамках одной исторически-культурной общности, соотносят определенный цвет с определенной эмоциональной окраской.

Остановимся на символике цвета более подробно. Рассмотрим символику цвета, сложившуюся при написании образов в христианской православной традиции.

Рассматривая ранние примеры христианского искусства, можно отметить, что цветовая гамма фресок римских катакомб довольно аскетичная. Используются несколько основных цветов, среди которых преобладают белый, красный и иногда желтый цвета.

В процессе становления христианства и завоевания им положения официальной религии цветовое решение фресок становится все более ярким и полноцветным.

Укрепление веры порождает выработку определенных канонов, которые распространяются, в том числе, и на закрепление символичности используемых при украшении храмов и написании икон цветовых решений.

Символическое значение некоторых цветов в процессе исторического развития претерпевало значительное изменение. Это особенно видно на примере желтого цвета, который на этапе зарождения христианства имел положительное значение, а стечением времени приобрел ярко негативную окраску как символ измены, предательства Христа Иудой (недаром Иуда всегда в желтых одеждах).

Если рассматривать колористическое решение храмов, то можно заметить, что используется вся палитра. Но для каждого цвета есть каноны использования.

Золотой цвет олицетворяет собой нетварный Божественный свет. Золотой цвет лежит за пределами палитры цветов, так же как и Горний мир за пределами реального мира. Именно поэтому он используется при написании нимбов, ореолов вокруг святых и является одним из основных цветов в иконописи. Золотой цвет олицетворяет присутствие Бога.

Белый цвет представляет собой многозначный символ во все времена. Основное его значение – свет. В нашей традиции символизирует свободу, чистоту помыслов. Цвет радости и праздничного настроения, символ начала. Православие связывает с белым цветом непорочность, чистоту, святость (одежды ангелов, белая окраска православных храмов).

Голубой (синий) цвет – цвет небесного свода, и он символизирует все, что тем или иным образом связано с небесами.

Зеленый — цвет гармонии Божественного бытия, цвет молодых побегов, земной жизни. Возможно, такое толкование зеленого восходит к языческим традициям, где зеленый выступал символом плодородия и изобилия. От языческой же традиции остался народный праздник «Зеленые святки» Один из первых христианских храмом – храм Святой Софии в Константинополе – стоит на столбах из зеленого мрамора [6].

Фиолетовый цвет – очень сложный цвет сам по себе. Находящийся между красным и синим цветами, он замыкает на себя цветовой круг. Символизирует глубочайшую духовность и мудрость, а также символизирует смерть плотскую и торжество духа.

Красный цвет имеет множество значений, имеющих как положительную, так и отрицательную семантику. Цвет, который вызывает сильные эмоции, такие как гнев, ненависть, но в то же время олицетворяет любовь, страсть и саму жизнь. В религиозном контексте обозначает кровь Христа, его жертву. Христос почти всегда изображается в красном хитоне и синей накидке.

Оттенок красного цвета – пурпурный – ассоциируется с властью, регалиями. Цвет священный, королевский символизирует жизнь.

Обозначив физическую природу цвета как свет, имеющий разную длину волны, делаем вывод о том, что свет представляет собой часть идеального невидимого нами мира, мира идей. Приняв за истину то, что волны света воспринимаются и осознаются относительно одинаково всеми представителями человеческого рода, можно предположить, что, находясь в пределах одной или близких культурно-исторических сред, цветовые решения призваны вызвать определенное эмоциональное состояние зрителя.

📖 *Литература*

1. Ожегов, С. И. Словарь русского языка. Около 57 000 слов / С. И. Ожегов. – М. : Советская энциклопедия, 1972. – 846 с.

2. Кох, Р. Книга символов. Книга I / Р. Кох – М. : Ассоциация духовного Единения «Золотой век», 1995. – 369 с.

3. Кутковой, В. О соотношении символа, метафоры и аллегории в православной культуре / В. Кутковой // Икона и образ, иконичность и словесность / ред.-сост. В. Лепахин. – М. : Паломник, 2017. – 366 с.

4. Словарь символов и знаков / Автор-составитель Н. Н. Рогалевич. – Минск : Харвест, 2004. – 512 с.

5. Венгерова, М. Э. Символика цвета и геометрических фигур в архитектурном дизайне. Учебное пособие [Электронный ресурс] / М. Э. Венгерова / Режим доступа : https://marhi.ru/sveden/files/Vengerova_Uch_Posobie_Color_Shape.pdf. – Дата доступа: 23.03.2021

6. Миронова, Л. Н. Символика цвета [Электронный ресурс] / Л. Н. Миронова // Цвет – это что? Курс колористики для художников-дизайнеров. – Режим доступа : http://www.mironovacolor.org/theory/humans_and_color/symbolism/#3. – Дата доступа: 23.03.2021.

РОЛЬ ЗАНЯТИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТВОРЧЕСТВОМ В ОБЪЕДИНЕНИЯХ ПО ИНТЕРЕСАМ В РАЗВИТИИ ЛИЧНОСТИ УЧАЩИХСЯ СРЕДНЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

THE ROLE OF ART CLASSES IN DEVELOPING THE PERSONALITY OF SECONDARY SCHOOL STUDENTS

О. И. Восканян, С. С. Кулапина
V. Vaskanian, S. Kulapina
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье раскрывается необходимость развития творческого потенциала личности подростка в процессе занятий в объединениях по интересам художественно-эстетической направленности.*

Annotation. *The article reveals the necessity of a teenager's creative potential development during artistic and aesthetic classes in groups of interests.*

Ключевые слова*: эстетическое воспитание, объединения по интересам, творчество, подростковый возраст, образовательный процесс.*

Keywords*: aesthetic education, associations of interests, creativity, teenage years, educational process*.

Одной из целей образовательного процесса является воспитание всесторонне и гармонично развитой личности. Вопрос эстетического воспитания подрастающего поколения всегда актуален. Решению этой задачи посвящали свои труды люди различных отраслей знаний и рода профессиональных занятий. Известно высказывание А.П. Чехова: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли». Что это, как не размышления о необходимости, в том числе, и эстетического воспитания человека.

Термин «эстетика» происходит от греческого слова aisthetikos (чувствующий, чувственный). Эстетика – философское учение о сущности и формах прекрасного в художественном творчестве, в природе и в жизни, об искусстве как особой форме общественного сознания [1]. Под эстетическим воспитанием, в свою очередь, подразумевают процесс развития в человеке способности ценить и понимать красоту, как в повседневной жизни, так и в искусстве, желания создавать прекрасное и бережное отношение к уже созданному.

Эстетическое образование – это одно из направлений в педагогике, которое ставит перед собой задачу научить понимать и ценить то прекрасное, что нас окружает.

В разные периоды жизни ребенка задачи эстетического воспитания могут решаться различными способами. В самом начале жизненного пути ребенка его единственными проводниками в мир прекрасного являются родители. Чем старше становится ребенок, тем большее количество людей участвует в этом процессе.

Русский просветитель, журналист, издатель, критик и общественный деятель, собиратель древностей Н. И. Новиков в XVIII веке считал эстетическое воспитание частью умственного воспитания учащихся. Под эстетическим воспитанием он понимал приобщение детей и юношества к искусству во время обучения. Он утверждал, что занятия изящными искусствами необходимо проводить не только для учащихся, обладающих какими-либо способностями, но для всех воспитанников [2, с. 9].

Эстетическое воспитание протекает в двух основных формах: воспитание художественными средствами и воспитание художественным творчеством.

В соответствии с учебными планами учреждений образования Республики Беларусь занятия непосредственно художественным творчеством осуществляются исключительно на первой ступени общего среднего образования (I – IV класс) на уроках «Изобразительное искусство», «Трудовое обучение» и «Музыка». При переходе на вторую ступень общего среднего образования учащиеся переходят к теоретическому изучению курса «Искусство» в V – IX классах в количестве 35 учебных часов в год (один раз в неделю).

На наш взгляд, один час теоретического изучения искусства во всех его проявлениях является недостаточным объемом в рамках выполнения заявленных целей образовательного процесса.

Учитывая данные психологической науки (в частности, возрастной психологии) о том, что подростковый период (V – IX классы) является оптимальным временем для развития творческих способностей учащихся, необходимо наличие в учебной деятельности занятий, направленных на созидательное активное художественное творчество. В этот период подростки активно стремятся проявить свою «взрослость», заявить о своей неординарности, выразить свое внутреннее «Я» вовне. Занятия творческими видами деятельности помогают подросткам пройти этот путь перехода из детства в юность с наименьшими потерями.

Как уже ранее говорилось, количество часов занятий предметами цикла эстетической направленности в общеобразовательной школе представляется нам недостаточным. В связи с этим основная нагрузка в деле эстетического образования и воспитания учащихся второй и третьей ступени ложится на факультативные (дополнительные) занятия и объединения по интересам художественно-эстетической направленности.

Теоретические знания, полученные на уроках «Искусство» в школе, найдут свое практическое применение на занятиях в объединениях по интересам и которые, в свою очередь, будут способствовать самореализации и эстетическому саморазвитию подростка.

Художественное творчество можно рассматривать как основное средство приобщения подростков к высоким идеалам человеческой культуры через личностный внутренний опыт эмоциональных переживаний, присущих процессу создания произведения. Процесс творческого созидания вводит учащегося в мировое культурное движение, культурное пространство человеческой цивилизации. Также оно помогает понять окружающий мир, утвердиться в своих убеждениях, в отношении к себе, обществу и миру в целом.

В целом художественное творчество способствует:

1. сохранению духовной целостности личности;
2. эстетической толерантности – терпимости к художественно-эстетическому своеобразию различных культур;
3. творческой самореализации личности через формирование в процессе художественной деятельности свободы самовыражения;
4. культурной идентификации личности;
5. формированию системы духовно-нравственных ценностей;
6. развитию творческого воображения, мышления [3].

Огромное значение в занятии любым видом деятельности, в том числе и художественным творчеством, имеет социальная среда, в которой находится подросток. Среда помогает учащимся раскрыть свои способности, понять себя и проявить свои лучшие качества. Окружающая среда действует на человека бессознательно, незаметно, но достаточно сильно вне зависимости от того, насколько она эстетична. По этой причине ряд педагогов-исследователей (В. А. Сухомлинский, С. И. Батраченко, Ю. С. Мануйлов) указывают на особую важность создания эстетической среды при обучении подрастающего человека [4, с. 123].

Раннее проявление способностей часто служит сигналом наличия большого таланта, но при отсутствии систематического обучения и целенаправленного руководства со стороны взрослых, и прежде всего педагогов, способности могут не развиться и заглохнуть [5, с. 254].

В процессе творческой деятельности происходит два параллельных и очень важных процесса, один из которых направлен внутрь учащегося (творение учащимся своей личности), второй направлен на изменение окружающего мира (непосредственное создание предмета искусства).

Объединения по интересам призваны оказать помощь в решении основных задач эстетического образования, среди которых особо хотелось бы выделить следующие:

- развитие способности эстетического осмысления окружающего мира;
- формирование образного мышления как базы для успешного овладения различными видами деятельности;
- развитие эмоциональной сферы учащихся;
- реализацию творческого потенциала учащихся в различных видах художественной деятельности.

Именно объединения по интересам представляют собой ту уникальную среду, в которой подросток, находясь в компании единомышленников и под руководством опытного наставника, имеет возможность прикоснуться к искусству, принять непосредственное участие в создании прекрасного и развить имеющиеся у него способности к художественному творчеству.

🕮 *Литература*

1. Эстетика [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/wiki/Эстетика. – Дата доступа: 21.03.2021.
2. Медведь, Э. И. Эстетическое воспитание школьников в системе дополнительного образования. Учебное пособие / Э. И. Медведь. – М. : Центр гуманитарной литературы «РОН», 2002. – 48 с.
3. Ткачева, Д. М. Эстетическое воспитание подростка средствами художественного творчества [Электронный ресурс] / Д. М. Ткачева, Л. М. Миляева // Педагогическое мастерство: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Москва, июнь 2013 г.).. – Режим доступа : https://moluch.ru/conf/ped/archive/71/4029/. – Дата доступа : 21.03.2021.
4. Прокопюк, Е. А. Некоторые актуальные вопросы развития художественно-эстетического сознания школьников / Е. А. Прокопюк // Эстетическое образование: музыкально-художественные аспекты : материалы регион. науч.-практ. конф.; под общ. ред. Л. А. Захарчук. – Брест : Альтернатива, 2009. – 176 с.
5. Кузин, В. С. Психология / Под ред. Б. Ф. Ломова. Учебник // В. С. Кузин. – М. : Высш. школа, 1982. – 256 с.

РАЗВИТИЕ ГРАФИЧЕСКИХ УМЕНИЙ У МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

DEVELOPMENT OF GRAPHIC SKILLS IN YOUNGER SCHOOL CHILDREN AT FINE ARTS LESSONS

О. В. Вьюнова,
Н. Ю. Перевышина, кандидат педагогических наук, доцент
O. Vyunova, N. Perevyshina
Уральский государственный педагогический университет (Россия)

Аннотация. *В статье рассматриваются теоретические и практические аспекты развития графических умений у младших школьников на уроках изобразительного искусства.*

Annotation. *The article examines the theoretical and practical aspects of the devel-opment of graphic skills in younger students in fine arts lessons.*

Ключевые слова*: модернизация образования, изобразительное искусство, графические умения, духовно-нравственное воспитание.*

Keywords*: modernization of education, fine arts, graphic skills, spiritual and moral education.*

Современная образовательная политика России ориентирована на модернизацию системы общего и дополнительного образования, повышение его конкурентоспособности, создание условий для воспитания гармонично развитой и социально ответственной личности на основе духовно-нравственных ценностей народов Российской Федерации, исторических и национально-культурных традиций. Это в равной степени относится и к художественному образованию детей.

Национальный проект «Образование» и Концепция преподавания предметной области «Искусство» в образовательных организациях Российской Федерации актуализируют проблему разработки и реализации новых подходов к преподаванию изобразительного искусства, обеспечивающих эффективное решение современных задач художественного образования, эстетического воспитания и развития личности.

Огромную роль изобразительного искусства в духовно-нравственном воспитании ребенка, развитии его творческих способностей отмечали выдающиеся ученые и педагоги. На основании исследований Т. Г. Комаровой, А. А. Мелик-Пашаева, Б. М. Неменского и др. можно сделать вывод о том, что изобразительная деятельность является не только средством самовыражения,

но и способствует овладению ребенком представлениями об отечественной и мировой художественной культуре, формированию навыков эстетического видения и преобразования мира, развитию наблюдательности, ассоциативного мышления и творческого воображения, воспитанию уважения и любви к национальному культурному наследию России, формированию активного отношения к традициям художественной культуры как смысловой, эстетической и личностно значимой ценности.

Однако, из-за несформированности графических умений, необходимых для создания рисунка, обучающиеся не всегда могут выразить свои мысли на бумаге. Ввиду этого одной из задач обучения изобразительному искусству в начальной школе является приобретение обучающимися опыта создания творческой работы с использованием различных материалов и техник.

Изучению проблемы формирования графических умений у обучающихся посвящены работы Т. С. Комаровой, И. А. Грошенкова, И. М. Соловьева, которые рассматривали особенности предметного рисования, включающие в себя: строение, форму предметов, пространственную организацию рисунка.

Анализ научных исследований показывает, что на сегодняшний день не существует единого подхода к определению понятия «графические умения». В своих трудах доктор педагогических наук Т. С. Комарова определяет графические умения как исполнительный компонент художественной деятельности. При этом автор отмечает, что именно младший школьный возраст является наиболее сензитивным периодом развития изобразительных умений, поскольку в этом возрасте продолжается интенсивный процесс развития двигательных функций ребенка, происходит важный прирост по многим показателям моторного развития (мышечной выносливости, пространственной ориентации движений, зрительно-двигательной координации) [2, с. 54].

Б. М. Неменский под графическими умениями понимает деятельность, направленную на воспроизведение предметов и геометрических объектов. Он отмечает, что при несформированности графических умений младшие школьники часто испытывают трудности в обучении, что является причиной возникновения ситуации неуспеха и ведет за собой целый ряд взаимосвязанных познавательных и личностных проблем [4, с. 13].

В связи с тем, что в дошкольных учреждениях формированию графических умений уделяется недостаточно внимания, дети, пришедшие в школу, зачастую не умеют правильно держать инструмент, которым рисуют (карандаш, кисть), использовать их выразительные возможности, что приводит к тому, что в изобразительной деятельности младшие школьники испытывают затруднения при выполнении творческих работ.

По мнению А. Д. Алехина, процесс формирования графических умений находится в тесной взаимосвязи с развитием художественно-изобразительных способностей, таких как зрительная память, художественно-образное мышление, пространственное представление, воображение, составляющих внутреннюю духовно-психологическую деятельность юных художников [1, с. 4]. В процессе работы над рисунком происходит материализация в наглядной, эстетичной форме результатов такой деятельности, что подчеркивает значимость развития изобразительных умений у учащихся начальной школы.

Для того чтобы развить графические умения, необходимо выполнять конкретные действия. Постоянные упражнения, регулярные занятия рисованием, живописью направлены как на закрепление, совершенствование ранее освоенных ребенком технических приемов, так и на развитие графических и живописных умений и навыков [2, с. 49].

Исследования показывают, что формирование графических умений представляет собой многоуровневый процесс. Каждый уровень определяется степенью осознанности, темпом (скоростью), качеством исполнения графических заданий и состоянием ребенка [2].

Последовательное формирование графических умений должно осуществляться в направлении повышения у младших школьников уровня развития умений выполнять графические задания, требующие высокой точности исполнения.

Как справедливо считает Н. М. Сокольникова, показателем наличия сформированности графических умений является то, что ребенок, начинает выполнять действия, не обдумывая заранее, как он будет их осуществлять, не выделяя отдельных, частных операций [3, с. 68].

На уроках изобразительного искусства школьники не только развивают графические умения, но и получают общее представление о графике, живописи, рисунке, композиции, декоративно-прикладном искусстве.

Несомненно, рисунок даёт широкие возможности для выражения творческой мысли на бумаге для любого человека, даже не обладающего особыми природными способностями. Во-первых, рисунок, если им заниматься в системе, развивает глазомер, тренирует руку, развивает логическое и образное мышление. Во-вторых, рисунок учит читать геометрическую форму предмета, что облегчает изображение и прочтение формы любого предмета окружающего мира. В-третьих, рисунок – это этап поиска самостоятельной идеи, воплощения мысли, которую можно трансфор-мировать, развивать, изменять при помощи графического языка [3, с. 150].

Графическое умение – это умственно-практическое психическое образование личности, направленное на сознательное применение знаний и

навыков визуального отображения художественного замысла на плоскости. Для эффективного развития графических умений младших школьников необходимо ознакомить с различными графическими материалами, использовать и комбинировать выразительные средства графики, выбирать наиболее выразительные техники, работать в различных жанрах, применять разнообразные графические приемы. Таким образом, формирование графических умений осуществляется путем многократных упражнений.

🕮 *Литература*

1. Алехин, А. Д. Изобразительное искусство. Художник. Педагог. Школа : Книга для учителя / А. Д. Алехин. – М. : Просвещение, 1984. – 135 с.
2. Комарова, Т. С. Обучение детей технике рисования / Т. С. Комарова. – М. : Педагогика, 1990. – 57 с.
3. Кузин, В. С. Основы обучения изобразительного искусству в школе / В. С. Кузин. – М. : Просвещение, 1977. – 189 с.

СОВРЕМЕННАЯ КАЛЛИГРАФИЯ И ЕЕ РОЛЬ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

MODERN CALLIGRAPHY AND ITS ROLE IN AESTHETIC EDUCATION

Е. В. Гаврилова
E. V. Gavrilova
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – М. Ю. Приймова

Аннотация. *Статья посвящена такой области изобразительного искусства, как каллиграфия. Рассматривается необходимость интенсивного включения данного искусства в образовательную среду, положительное влияние каллиграфического навыка на физиологическое и психологическое развитие, эстетическое образование личности. Приводятся сведения о современном этапе развития каллиграфии.*

Annotation*. The article is devoted to such field of fine arts as calligraphy. The material examines the need for an intensive inclusion of this art in the educational environment, the positive impact of the calligraphic skills on the physiological, psychological and aesthetic education of a person. It provides information on the current stage of the calligraphy development.*

Ключевые слова*: современная каллиграфия; эстетическое образование; изобразительное искусство.*

Keywords: *modern calligraphy; aesthetic education; fine arts.*

В современном обществе потребность в эстетическом образовании все больше возрастает. Во всех сферах жизни ценится креативность, творческий подход, способность воспринимать и оценивать мир с точки зрения гармонии, красоты и совершенства. Каллиграфия как вид изобразительного искусства вобрала в себя все эти качества.

Каллиграфия (греч. kalligraphía – красивый почерк, от kallós – красота и grápho – пишу) – искусство красивого и чёткого письма [2].

Искусство каллиграфии неразрывно связано с появлением письменности. Наравне с устной речью ручное и полиграфическое письмо представляет собой один из основных способов обмена информацией между людьми. В письме информация зафиксирована в графической форме с помощью системы знаков, что позволяет ее хранить, использовать и передавать на любые расстояния [3, с. 5]. Эстетическая функция каллиграфии, помимо утилитарной, является не менее важной составляющей, т.к. эмоционально окрашивает написанное.

В сфере образования понятие “каллиграфия” не новое. В советских школах этот предмет назывался “чистописание” и просуществовал до середины 70-х годов. Основной задачей было научить писать ребенка правильно и аккуратно.

Однако существует множество других положительных аспектов в приобретении каллиграфических навыков современными школьниками, а также преподавателями. Становление почерка начинается в школе, и важно было бы начинать с чистописания: изучать буквенные формы и закономерности их образования шариковой ручкой [6, с. 227].

Обучение детей младшего школьного возраста красивому письму способствует развитию мозга, мелкой моторики, мышечного тонуса. Ребенок учится сравнивать свою работу с образцом, анализировать результат, контролировать движения рук.

Для детей старшего школьного возраста каллиграфия может стать интересным творческим хобби для эффективного изучения изобразительности, стилистики, конструкции, пластики и пропорций букв, таким образом, позитивно влияя на творческую деятельность учащихся. Через нее ребенок сможет выплескивать эмоции, которые его переполняют, получать психологическую разрядку и расслабление.

Педагог-художник сможет отточить мастерство в работе с линией, создавать шрифтовые композиции, организовать объединение по интересам “Современная каллиграфия”, помочь ученикам улучшить почерк [8].

Интенсивное включение каллиграфии в образовательное пространство способствует формированию таких полезных качеств, как аккуратность, внимательность, целеустремленность. Художник-каллиграф, преподаватель Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии, член Союза художников России П. П. Чобитько в одном из интервью сказал: “Особенно сегодня каллиграфия актуальна для всех людей в любой профессии. Это своеобразный тренажер, который дает возможность оттачивать все струны своей души, влиять на всю психосферу человека. Поэтому к каллиграфии относились уже в древности как к форме воздействий на физическое тело, на профессиональную деятельность, педагогическую, как форму воспитания эмоций, расширения возможностей восприятия” [9].

Регулярные занятия влияют и на самочувствие, т. к. в процессе вырабатывается равномерное дыхание, замедляется пульс, снижается кровяное давление, уменьшается уровень стресса. Человек концентрируется на одной задаче, находится “здесь и сейчас”, что актуально в быстром темпе современного мира и клипового мышления.

В мире современных технологий ручной труд был вытеснен машинным производством. В XX веке каллиграфия стала использоваться для рекламных

вывесок, агитационных плакатов, театральных и киноафиш, оформления книг, журналов и газет. С появлением типографических шрифтов, в каллиграфии отпала необходимость следовать строгим правилам. Мир изменился, и теперь на первый план выходили поиск новых уникальных решений, индивидуальность. Каллиграфия стала способом выражения идей, мыслей, способом привлечения внимания [1].

На смену классической каллиграфии с ее строгими правилами пришла “современная каллиграфия”, в которой не обязательно соблюдать заданный наклон, буквы могут размещаться на разном расстоянии и высоте, экспрессия знака не всегда рождает четкие буквенные формы.

Каллиграфия стала использоваться не только в качестве средства сохранения письменной информации, но и способом познания мира, выражения себя в творчестве. Текст воспринимается в визуальном контексте, важным стало не то, что написано, а как. Это искусство пошло дальше работы с бумагой и пером, перейдя во взаимодействии с холстом, архитектурной, виртуальной средой. Популярность данного направления можно отследить по многочисленным школам каллиграфии, мастер-классам, онлайн и оффлайн курсам. Значительный вклад в развитие каллиграфии в Республике Беларусь внес художник-каллиграф, педагог, профессор, член Белорусского Союза Дизайнеров и Белорусского союза художников, член Национального союза каллиграфов России П.А. Семченко. Он является автором таких учебных программ, как «Курс шрифта и каллиграфии», «Графическая интерпретация знаковых форм», «Графический анализ архитектурных и природных форм», а также книг «Основы шрифтовой графики», «Мелодии каллиграфа», «Мелодиография».

Современная каллиграфия базируется на тех же принципах, что и все изобразительное искусство, т.к. созданные формы подчиняются законам композиции, ритму, цвету. Гармоничная целостность формы создает систему визуальной коммуникации, воздействуя на такие аспекты как физиологический, психологический и эстетический. Художник-каллиграф, арт-директор студии графического дизайна, преподаватель Харьковской государственной академии дизайна и искусства, член ассоциации дизайнеров-графиков “4Блок” Алексей Чекаль определяет это направление так: “Современная каллиграфия — это соединение серьезного знания в области истории письма и эксперимента. И задача художника раскрыть энергию и смысл текста так, чтобы он заиграл новыми гранями” [4].

Уход от классических правил привел к созданию собственных стилей, современных решений, приобретения нового опыта через эксперименты. Например, “каллиграфутуризм” – это направление, в котором работает российский каллиграф Покрас Лампас. Его философия заключается в слиянии

древнего искусства каллиграфии, современного стрит-арта, перфоманса и письменности будущего. В этом направлении смешиваются различные культуры через графические знаки и символы. Сам Покрас Лампас говорит об этом так: “Каллиграфия, по сути, является инструментом и информацией. Это текст, который можно прочесть, и это символы, которые вызывают определенные ассоциации, которые для каждой культуры свои. Я решил их смешать, осознанно найти среднюю форму. Что, если арабскую букву написать по-европейски? Что в этом увидит араб и что в этом увидит европеец? И эти эксперименты привели меня к мысли, что в будущем, чтобы было проще коммуницировать, культуры будут передавать друг другу смыслы с помощью искусства и письменности и узнавать друг друга намного быстрее” [6].

Через свои масштабные работы, такие, как роспись на площади перед стадионом футбольного клуба “Локомотив” “РЖД Арена” и крыше завода “Красный октябрь” в Москве, “Супрематический крест” в Екатеринбурге, роспись крыши Дворца итальянской цивилизации в Риме, автор включает большое количество людей в культурную среду, обогащает их эстетический и визуальный опыт, наталкивает на рассуждения и новые мысли через взаимодействие с городской средой.

Белорусский каллиграф Максим Шепетунко выполняет каллиграфические работы на холстах, стенах, одежде, а также демонстрирует мастерство боди-арта, расписывая тело девушки.

Итальянский художник-каллиграф Лука Барселона известен своими многочисленными арт-проектами и сотрудничеством с мировыми брендами. Помимо работы в области дизайна и искусства, он преподает курсы каллиграфии и читает лекции по всему миру.

Французский каллиграф Николя Ученир был самоучкой, но это не помешало ему стать одним из самых востребованных каллиграфов мира. Его клиентами являются известные дома мод, для которых он подписывает как минимум 10 000 приглашений на показы и презентации в период Недели моды [5].

Подводя итог, можно сказать, что каллиграфия способствует развитию творческого потенциала и является важный элементом эстетического воспитания, который принесет плюсы всем участникам образовательного процесса.

📖 *Литература*

1. Блог о каллиграфии и дизайне “ATcalligraphy” [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.atcalligraphy.com/. – Дата доступа : 21.03.2021

2. Большая советская энциклопедия : в 30 т. / Гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М. : Сов. энцикл., 1969–1978. – 30 т.

3. Кашевский, П. А. Шрифтовая графика: учебное пособие для учащихся учреждений образования, реализующих образовательные программы профессионально-технического и среднего специального образования по группам специальностей “Искусство изобразительное”, “Искусство декоративно-прикладное”, “Дизайн” / П. А. Кашевский. – Минск : Звязда, 2014. – 192 с.

4. Онлайн-журнал “STYLEINSIDER” [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://styleinsider.com.ua/. – Дата доступа : 22.03.2021

5. Онлайн-журнал “Vogue UA” [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://vogue.ua/. – Дата доступа : 26.03.2021

6. Онлайн-школа дизайна и иллюстрации “Bang Bang Education” [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://bangbangeducation.ru/. – Дата доступа : 23.03.2021

7. Проненко, Л. И. Каллиграфия для всех / Л. И. Проненко. – М. : Книга, 1990. – 248 с.

8. Студия каллиграфии и леттеринга “Study Calligraphy” [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://studycalligraphy.com/. – Дата доступа : 25.03.2021.

9. Центр искусства каллиграфии “От Аза до Ижицы” [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://calligraphyschoolspb.ru/. – Дата доступа : 21.03.2021.

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ОБУЧАЮЩИХСЯ ПОСРЕДСТВОМ ЗАНЯТИЙ ФОТОГРАФИЕЙ

DEVELOPMENT OF THE CREATIVE CAPACITY OF STUDENTS THROUGH PHOTOS

Д. С. Дашкевич, И. С. Савельев
D. Dashkevich, I. Savelyeu
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматривается проблема формирования творческого потенциала обучающихся посредством занятий фотографией. Развитие визуальной культуры, навыков грамотного использования выразительных средств, композиции, особенностей языка художественной фотографии рассматриваются как важные условия развития их творческого потенциала.*

Annotation. *The article deals with the problem of the formation of the creative potential of students through the study of photography. The development of visual culture, the skills of the competent use of expressive means, composition, and the peculiarities of the language of artistic photography are considered as important conditions for the development of the creative potential of students.*

Ключевые слова*: художественная фотография; творческий потенциал.*

Keywords*: art photography; creativity.*

Ответственность за воспитание личности в обществе во многом лежит на педагогах. Основной задачей педагогического образования является создание психолого-педагогических условий развития творческих способностей будущего специалиста, занимающего активную жизненную позицию во всех сферах деятельности. В связи с этим особое значение приобретает подготовка в ВУЗах педагогов-художников.

Фотография играет огромную роль в жизни общества. Объединяя изобразительное искусство и технологию, позволяющую запечатлеть окружающую действительность, она сформировала свой особый невербальный язык, который необходимо научиться понимать. Фотография широко применяется в различных областях деятельности.

Регулярное фотографирование окружающего мира, использование разнообразных форм и средств фотографии помогает улучшить художественные навыки, развить наблюдательность и глазомер. Фотографируя, обучающийся постоянно должен размышлять над явлениями, предметами, реальностью. Находясь в самом центре события, внимательно наблюдая за его

ходом, фотограф может выбрать наиболее яркие, раскрывающие его сущность моменты, показать свое личное отношение к происходящему.

Эффективным средством формирования и развития творческих способностей является художественная деятельность. Процесс освоения художественной фотографии как вида изобразительного искусства предоставляет большие возможности для развития творческих способностей:

- фотография дает неисчерпаемые возможности для развития наблюдательности и творческого переосмысления окружающей действительности;
- изучение языка фотографии помогает приблизиться к пониманию достижений в этой области, повышает общий уровень культуры;
- знакомство со средствами художественного выражения замысла в фотографии расширяет инструментарий художника, раскрывает возможности для самовыражения;
- в процессе обучения появляется реальный продукт творческого труда студента.

Одним из главных показателей развития творческих способностей обучающихся является такое качество выполненных художественных работ, как выразительность, которая имеет непосредственную связь с художественно-образной стороной изображения. С одной стороны, она неразрывно связана с умением увидеть образ, художественным представлением, эстетическими идеалами, творческими поисками. С другой стороны, выразительность напрямую связана со способностью автора грамотно использовать изобразительные и композиционные средства фотографии.

Анализ снимков обучающихся зачастую выявляет отсутствие композиционного решения кадра. На это может указывать разбросанность деталей, отсутствие их взаимосвязи, неслаженность изображения, пестрота, перегруженность деталями. Таким работам свойственна рыхлость, невыразительность. Снимая все, что попадает в поле зрения, студенты не всегда задумываются о том, какую смысловую нагрузку придают изображению случайно зафиксированные детали. Все это свидетельствует о недостаточно осмысленном подходе к выполнению заданий.

Фотография зачастую воспринимается как техническое средство фиксации действительности. При фотосъемке учитываются настройки экспозиции, замер светового потока и множество других понятий. Но фотографию необходимо рассматривать и как средство обмена визуальными образами между автором и зрителем. Необходимо ставить перед обучающимися задачи творческого решения темы снимка через композицию, осмысленное использование освещения, контраста и нюанса, ритма, через

цветовую и тональную организацию, выбор ракурса и точки съемки, глубины резкости.

Чтобы побудить к творческому решению темы, необходимо ставить перед обучающимися вопросы: «Как вы относитесь к тому, что снимаете? Что бы вы хотели показать в вашем снимке? Какие выразительные средства помогут вам наиболее эффективно осуществить задуманное?» [2, с. 84-96]. Решаются следующие задачи:

• выбор ориентации и формы кадра (горизонтального, вертикального, квадратного и др.) и размещение в нем наиболее выразительно изображения объекта съемки;

• выделение сюжетно важной части объекта;

• установление равновесия между отдельными деталями изображения;

• достижение целостности снимка;

• общая выразительность снимка [1, с. 17-26].

Фотоискусство помогает развивать у обучающихся такие важные навыки, как наблюдательность, способность анализировать композицию, освещение в кадре, умение мыслить образно. Для студентов художественных специальностей развитие этих навыков может оказать положительное влияние при работе над рисунком, живописью, композицией.

Учеба и творчество в художественной деятельности — это единый взаимообусловленный процесс. Большое внимание проблеме соединения художественно-творческой деятельности с учебной уделяется в исследованиях В. К. Лебедко, В. Е. Нестеренко, Н. Н. Ростовцева, Ю. И. Постоногова и др.

Через занятия художественной фотографией происходит приобщение к культурным и духовным ценностям, что должно в свою очередь благотворно сказаться на развитии творческого потенциала обучающихся [3, с. 80-98]. Выполнение творческих заданий по созданию художественной фотографии в комплексе с изучением теории и истории возникновения и развития данного вида искусства рассматриваются нами как непременное условие, а также инструмент развития творческих способностей студентов.

📖 *Литература*

1. Лапин, А. И. Фотография как… / А. И. Лапин. – 6-е изд. – М. : Тримедиа Контент, 2015. – 308 с.

2. Рузаев, А. В. Развитие творческих способностей студентов средствами художественной фотографии: На примере подготовки художника-педагога : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / А. В. Рузаев. – М, 2000. – 202 л.

3. Хилько, И. Ф. Развитие способностей к фототворчеству подростков и юношества в процессе художественной любительской деятельности: дис. ... кан. пед. наук : 13.00.05 / И. Ф. Хилько. – М., 1998. – 178 л.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОБЛАЧНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНО-ТВОРЧЕСКИХ ИГРОВЫХ ОНЛАЙН-СЕРВИСОВ

USE OF CLOUD TECHNOLOGIES IN TEACHING CHILDREN ON THE EXAMPLE OF EDUCATIONAL AND CREATIVE GAME ONLINE SERVICES

Т. А. Ершова, О. Н. Русакович
T. Ershova, O. Rusakovich
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматриваются вопросы использования в образовательной среде облачных технологий на примере обучающих игровых онлайн-сервисов.*

Annotation. *The article discusses the use of cloud technologies in the educational environment using the example of educational online gaming services.*

Ключевые слова*: облачные технологии; игровые онлайн-сервисы; обучающие игры*

Keywords*: cloud technologies; online gaming services; educational games*

Облачные технологии – это виртуальная среда для хранения и обработки данных, в которых компьютерные ресурсы предоставляются интернет-пользователю как онлайн-сервис. Слово «облако» в данном словосочетании является метафорой, которая олицетворяет собой довольно сложную инфраструктуру, скрывающую все технические аспекты. Работа в таких «облаках» направлена на повышение эффективности [2].

Облачные технологии в образовании являются достаточно новой моделью, предполагающей распределение, удаленную обработку, хранение определенной информации. В последнее время все чаще учебные заведения используют услуги облачных технологий, при этом часто такие услуги оказываются более доступными и надежными, чем их размещение или сопровождение в самом учебном заведении. Примерами сервисов являются: электронные дневники; электронные журналы; личные кабинеты для учеников и преподавателей; интерактивная приемная; социальные сети; тематические форумы, где ученики могут осуществлять обмен информацией; поиск информации, где ученики могут решать определенные учебные задачи даже в отсутствии педагога и под его руководством. [1]

Облачными технологиями можно пользоваться со всевозможных планшетов, ноутбуков и даже с мобильных телефонов. Не надо носить с собой

гигабайты информации. Главное условие для использования онлайн-сервисов это наличие интернета у пользователя.

Дети начинают пользоваться компьютером с раннего возраста и большую часть времени проводят за играми или в общении со сверстниками. Задача учителя привлечь компьютерные технологии на свою сторону и заставить тем самым учащихся использовать их для получения и закрепления полученных знаний.

Игра это лучший вариант для обучения детей, она позволяет превратить рутинное и скучное занятие в увлекательный и динамичный процесс. Игра универсальна, она обучает, развивает, воспитывает, социализирует, развлекает и дает отдых. Благодаря играм активизируются все познавательные процессы учащихся: развивается внимание, память, мышление, творческие способности. Использование игровых технологий всегда дает хорошие результаты, повышает и поддерживает интерес к учебному предмету. [2]

На сегодняшний день интернет-пространство предоставляет широкий спектр таких онлайн-сервисов, с помощью которых можно развивать, обучать детей, а также самостоятельно создавать интерактивные обучающие игры. При этом, предоставляя разнообразные средства для отображения учебной информации в сочетании с интерактивностью, сервисы обеспечивают качественно новый уровень обучения.

Рассмотрим примеры следующих образовательно-творческих игровых онлайн-сервисов для развития творческих способностей детей, которые помогут улучшить навыки владения инструментами растровой и векторной графики, научат чувствовать цвет, работать со слоями и шрифтами, а также сервисы для создания обучающих онлайн-игр.

Learning Apps – бесплатный онлайн-сервис для создания игровых упражнений и обучающих игр. На данный момент является одним из самых популярных онлайн-сервисов, которые используют в своей работе преподаватели. Этот сервис направлен не только на игровую деятельность ученика, но обладает возможностью создания более 20 видов игровых упражнений и онлайн-игр (https://learningapps.org/) [4].

Umaigra – данный сервис позволяет создавать простые, но увлекательные дидактические игры по шаблону. Предлагается 8 типов игр с возможностью устанавливать временные ограничения и уровни сложности. Также в приложении можно создавать классы и отслеживать результаты обучающихся в разделе Class (http://www.umapalata.com/uschool/us.asp) [10].

Kolor – игра на сопоставление цветов. В данном онлайн-сервисе нужно выбирать из 4-х вариантов цветов один, который соответствует отображаемой на экране большой полосе, которая каждый раз меняет свой окрас. Постепенно

с каждым угаданным цветом сложность задания увеличивается: различия в цветах становятся все менее и менее заметны (https://kolor.moro.es/) [5].

Kern Type – это подбор межбуквенных интервалов для конкретных пар букв с целью улучшения внешнего вида и удобочитаемости текста. Эта игра поможет вам развить глазомер. Правила очень просты: двигайте буквы, пока не почувствуете, что они стоят на верном расстоянии друг от друга. После прохождения вам будут показаны результаты и ошибки (https://type.method.ac/) [6].

Shape Type – в этой игре главной задачей будет выравнивать форму букв при помощи векторных кривых. Всего в игре 10 уровней, которые можно проходить часами (https://shape.method.ac/) [7].

The Bezier Game – поможет вам в совершенстве освоить инструмент «Перо» для работы в дальнейшем в редакторах Adobe's Photoshop и Illustrator. Благодаря этой игре вы сможете создавать векторные объекты любой сложности (https://bezier.method.ac/) [8].

A Color Matching Game – игра, которая научит чувствовать цвет. Игра разделена на 6 секций, в каждой из которой задания, связанные с поиском нужного цвета на цветовом круге. В каждой секции, которая открывается после завершения предыдущей (вне зависимости, успешно или нет), уровень сложности растет. Сначала вам необходимо выбрать лишь один нужный цвет на круговой палитре, затем выбрать нужный цвет и его насыщенность, после чего количество цветов, которое вы должны выбрать правильно, растет: сначала 2, затем 3 и 4. После прохождения всех секций, вы получаете оценку по 10-балльной системе (https://color.method.ac/) [3].

The Boolean Game – игра научит работать со слоями. В этой игре даются 7 уровней, от легкого до продвинутого. На каждом уровне предоставляются инструменты, с помощью которых можно объединять либо вырезать частицы, благодаря которым создается новый элемент (https://boolean.method.ac/) [9].

На данный момент облачные технологии являются одной из самых востребованных и интересных тем в IT-сфере и все больше интересных решений, появляющихся в мире, связано с ними.

Образовательно-творческие игровые онлайн-сервисы помогут учащимся самостоятельно закрепить знания по уже изученному материалу и оценить уровень своих знаний в данной области. Кроме того, такой тип игр поддерживает интерес детей к изучаемому предмету и помогает лучше усвоить учебный материал. Они имеют много преимуществ: конструкторы, позволяющие их создавать, предоставляют пользователю широкий спектр инструментов и возможностей для этого. Яркость, красочность, простота использования, высокая скорость проверки ответов – все это облегчает работу учителя. Однако при этом не стоит забывать, что живое общение с ребенком,

которое всегда дает свои положительные результаты, не смогут заменить ни виртуальные игры, ни интерактивные задания [2].

📖 *Литература*

1. Образовательная социальная сеть [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://nsportal.ru/ap/library/drugoe/2015/02/26/ oblachnye-tekhnologii-v-obrazovanii. – Дата доступа: 16.03.2021.

2. Управление информационных образовательных технологий Образовательного центра Национального института образования [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://e-asveta.adu.by/index.php/distancionni-vseobuch/obuchenie-online/servisy-dlya-sozdaniya-interaktivnykh-uprazhneniy/75-obuchayushie-igri. – Дата доступа : 29.03.2021.

3. A Color Matching Game [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://color.method.ac/. – Дата доступа : 18.03.2021.

4. Learning Apps [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://learningapps.org/. – Дата доступа : 16.03.2021.

5. Kolor [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://kolor.moro.es/. – Дата доступа : 21.03.2021.

6. Kern Type [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://type.method.ac/. – Дата доступа : 07.03.2021.

7. Shape Type [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://shape.method.ac/. – Дата доступа : 16.03.2021.

8. The Bezier Game [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://bezier.method.ac/. – Дата доступа : 16.03.2021.

9. The Boolean Game [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://boolean.method.ac/. – Дата доступа : 16.03.2021.

10. Umaigra [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.umapalata.com/uschool/us.asp. – Дата доступа : 16.03.2021.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА СРЕДСТВАМИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК ПРОБЛЕМА ИССЛЕДОВАНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКЕ

AESTHETIC EDUCATION OF PRESCHOOL CHILDREN BY MEANS OF FINE ARTS AS A PROBLEM OF RESEARCH IN DOMESTIC PEDAGOGY

И. О. Зобова
I. Zobova
Мордовский государственный педагогический институт имени М. Е. Евсевьева (Россия)
Науч. рук. – И. Б. Буянова, кандидат педагогических наук, доцент

***Аннотация**. В статье обозначена проблема эстетического воспитания детей дошкольного возраста средствами изобразительного искусства в отечественной педагогике.*

***Annotation.** The article outlines the problem of aesthetic education of preschool children by means of fine arts in domestic pedagogy.*

***Ключевые слова**: воспитание детей, эстетическое воспитание, изобразительное искусство, педагогика.*

***Keywords**: parenting, aesthetic education, fine arts, pedagogy.*

Проблема эстетического воспитания детей широко представлена в педагогических исследованиях. Развитие эстетических качеств личности детей продиктовано одной из задач федерального государственного образовательного стандарта дошкольного образования (ФГОС ДО) [3]. Эстетическое воспитание детей является обязательной частью общего воспитательного процесса, исходным положением современных научных исканий и практико-ориентированного подхода в дошкольном воспитании детей. Вместе с тем, в педагогических исследованиях недостаточно освещены вопросы эстетического воспитания детей средствами изобразительного искусства.

В ФГОС ДО под художественно-эстетическим развитием предполагается «развитие предпосылок ценностно-смыслового восприятия и понимания произведений искусства (словесного, музыкального, изобразительного), мира природы; становление эстетического отношения к окружающему миру; формирование элементарных представлений о видах искусства; восприятие музыки, художественной литературы, фольклора; стимулирование сопереживания персонажам художественных произведений; реализацию

самостоятельной творческой деятельности детей (изобразительной, конструктивно-модельной, музыкальной и др.)» [3].

Роль и значение искусства в эстетическом воспитании детей дошкольного возраста безусловно значимо и эффективно. Искусство, играющее в жизни общества огромное значение, ярко и образно раскрывает мир человеку, украшает нашу жизнь, формирует личность человека, помогает выражать и передавать чувства, позволяет познавать мир во всех красках. Особенно плодотворным в детские годы оказывается общение с изобразительным искусством. Наглядный образ предметов и явлений действительности, яркость и выразительность красок делают изобразительное искусство созвучным детском эмоциональности и доступным для их восприятия. В процессе творческой деятельности, постижения ценностей изобразительного искусства, у детей развивается мышление, творческое воображение, формируются коммуникативные навыки, расширяется мировоззрение.

Общие вопросы эстетического воспитания детей представлены в работах Б. Т. Лихачева, В. А. Сухомлинского, С. Т. Шацкого и др. Психологические аспекты эстетического воспитания рассматривают Л. С. Выготский, Н. И. Киященко, Б. М. Теплов и др. Проблеме эстетического развития детей дошкольного возраста, в том числе средствами искусства, посвящены исследования отечественных педагогов XXI столетия (А. М. Батыровой, М. И. Богомоловой, В. И. Волынкина, С. Р. Дамадановой, Н. А. Дейнега, С. В. Кахнович, Т. С. Комаровой, Н. У. Махмудовой, О. Н. Прокофьевой и др.).

Современное эстетическое воспитание требует поиска и применения новых методов и средств воздействия на дошкольников, детального изучения возможностей образовательной организации в увеличении роли искусства в образовательном процессе, использовании идей педагогики творчества, музейной педагогики, в обогащении художественного опыта детей.

Решение проблемы эстетического воспитания детей дошкольного возраста средствами изобразительного искусства связано с раскрытием понятий «воспитание детей», «эстетическое воспитание», «изобразительное искусство», которые находятся в поле зрения ученых и педагогов.

Педагогическое осмысление понятия «воспитание» связано с организацией и управлением процессом воздействия на личность [2]. Эстетика (с греч. – чувствующий, чувственный), как философская категория, направлена на изучение двух взаимосвязанных явлений – эстетическое мировосприятие и проявление прекрасного в художественной деятельности людей [1, с. 79].

Ряд ученых (Б. Т. Лихачев, М. С. Каган, Б. Т. Теплов, С. Т. Шацкий и др.) эстетическое воспитание трактует как основу формирования эстетического отношения к действительности. В работах А. А. Мелик-Пашаева, Б. М. Неменского, А. С. Хворостова, Т. Я. Шпикаловой и др. эстетическое

воспитание рассматривается с точки зрения развития эстетических вкусов, взглядов, чувств, оценок, развития понимания прекрасного в искусстве и способностей восприятия окружающей действительности.

Обобщая информацию на основе анализа литературных источников можно сделать вывод, что под эстетическим воспитанием детей понимается целенаправленный процесс воздействия на детей с целью развития способности ценностно-смыслового восприятия окружающего мира, способности к творчеству и созиданию. Процесс эстетического воспитания связан с организацией художественно-эстетической деятельности детей, которая заключается:

– в формировании понимания прекрасного в искусстве и способностей восприятия окружающей действительности;

– в формировании творческих способностей, которые раскрываются в творческой деятельности;

– в развитии мотивации к познанию эстетических явлений, понятий, вкусов и идеалов.

Однако проведенный анализ научно-педагогических трудов, посвященных эстетическому воспитанию детей дошкольного возраста, выявил проблему недостаточно разработанных средств и методов эстетического воспитания детей средствами изобразительного искусства.

Эстетическое воспитание детей средствами изобразительного искусства на протяжении последних исторических этапов общественного развития связано с развитием творческих способностей воспринимать, понимать, видеть прекрасное в искусстве и жизни, с формированием эстетического чувства и вкуса у детей.

Высшие проявления эстетической деятельности проявляется в духовных творениях — в произведениях искусства, религии и науки. Творчество трактуется как процесс создания качественно нового. Новое может быть не связано с открытием, имеющим существенное значение для искусства, литературы или науки. Новое может проявляться в общественной или индивидуальной значимости, объективной или субъективной новизне [1, с. 80].

Потребность восприятия прекрасного в окружающей действительности у детей наблюдается с ранних лет. В связи с этим, процесс развития эстетического восприятия детей целесообразно начинать с раннего детского возраста, так как в раннем детстве особенно ярко и надолго остаются в памяти впечатления. Результатом эстетического воспитания заключается в сформированном эстетическом сознании и эстетическом поведении личности.

Одной из задач современного образования является формирование у детей видения прекрасного в жизни и окружающем мире; чувства наслаждения красотой окружающей действительности; чувства любования предметами быта,

умения замечать красивое вокруг себя. Существенную роль в эстетическом воспитании детей дошкольного возраста играет изобразительное искусство.

Изобразительное искусство как вид деятельности, отображающее окружающую действительность с помощью зрительных образов, в большей степени способствует эстетическому развитию детей. Дети дошкольного возраста любят рисовать, увлекаются изобразительной деятельностью. Таким образом, изобразительное искусство способно именно в детском дошкольном возрасте заложить и сохранить основополагающие черты и качества гармонически развитой личности, обладающей чувством восприятия прекрасного.

При всей значимости эстетического воспитания детей дошкольного возраста средствами изобразительного искусства мы не обнаружили в научно-методической литературе педагогических условий, способствующих эффективной организации и управлением процессом воздействия на детей дошкольного возраста. Также нами не выявлены отдельные составляющие, конкретизирующие сущность эстетического воспитания детей дошкольного возраста.

Решение проблемы видится нами в постановке следующих задач исследования:

1. Проанализировать состояние проблемы эстетического воспитания детей дошкольного возраста средствами изобразительного искусства.

2. Представить психолого-педагогическую характеристику детей старшего дошкольного возраста.

3. Конкретизировать сущность эстетического воспитания и определить критерии и уровни его сформированности у детей старшего дошкольного возраста средствами изобразительного искусства.

4. Выявить, теоретически обосновать и экспериментально проверить степень эффективности применения методов и средств изобразительного искусства в процессе эстетического воспитания детей дошкольного возраста.

В ФГОС ДО отмечено, что обеспечение полноценного развития личности детей во всех основных образовательных областях, в том числе художественно-эстетического развития личности детей возможно на фоне их эмоционального благополучия и положительного отношения к миру, к себе и к другим людям [3].

Таким образом, проблема эстетического воспитания детей в настоящее время требует специального изучения и обогащения педагогической практики новыми методами и средствами воздействия на дошкольников с целью увеличения роли искусства в образовательном процессе, реализации идей музейной педагогики и педагогики творчества, обогащения художественного опыта детей.

🕮 *Литература*

1. Емельянова, И. Н. Теории воспитания : учеб. пособие [Электронный ресурс] / И. Н. Емельянова ; Тюменский государственный университет. – Тюмень : Тюменский государственный университет, 2016. – 144 с. : ил. – Режим доступа : http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=572258. – Дата доступа : 09.10.2020.

2. Козлова, С. А. Дошкольная педагогика / С. А. Козлова, Т. А. Куликова. – М. : Академия, 2001. – 416 с.

3. Федеральный государственный образовательный стандарт дошкольного образования. Приказы и письма министерства образования и науки Российской Федерации / ред.-сост. Т. Цветкова. – М. : Сфера. – 80 с.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РАБОТ УЧАЩИХСЯ В ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ СРЕДСТВАМИ ЛИНОГРАВЮРЫ

CRITERIA FOR EVALUATING STUDENTS ' ARTISTIC WORKS IN THE PROCESS OF DEVELOPING CREATIVE ABILITIES BY MEANS OF LINOCUT

А. Д. Исакова
A. Isakova
Новосибирский государственный педагогический университет (Россия)
Науч. рук. – К. А. Кравченко, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье рассмотрена трехуровневая система критериев оценки художественных работ учащихся. Автор акцентирует внимание на критериях, касающихся грамотного использования изобразительных и выразительных средств создания художественного образа в технике линогравюры.*

Annotation. *The article considers a three-level system of criteria for evaluating students artistic works. The author focuses on the criteria concerning the competent use of visual and expressive means of creating an artistic image in the linocut technique.*

Ключевые слова: *критерии оценки, восприятие, представление, техническое исполнение, творческие способности.*

Keywords: *evaluation criteria, perception, presentation, technical performance, creative abilities.*

Для определения эффективности обучения и оценивания результатов творческой работы учащихся педагогу следует ориентироваться на определенную систему критериев оценки. Согласно определению В. П. Зинченко, критерии оценки – это специальные качественные показатели, по которым можно охарактеризовать и оценить работу учащихся. В педагогике нет универсальных критериев оценки, так как они зависят от поставленных задач, требований, предъявляемых к выполнению работы и степени качества работ.

Критерии оценки призваны показать уровень развития творческих способностей учащихся в соответствии с уровнем развития знаний, умений, навыков. Критерии оценки можно сгруппировать по трем уровням, характеризующим образ: восприятие, представление, техническое исполнение.

Эмоциональная, чувственная сторона процесса оценивается на уровне восприятия (образность, выразительность, цельность и гармоничность и другие). Научные знания, которыми оперирует ученик, оцениваются на уровне представления (использование законов, правил композиции и другие).

На уровне восприятия можно выделить следующие критерии:

1. Эмоциональность художественных образов. Выразительность художественного образа зависит от эмоционального участия учащихся в процессе создания изображения, что находит отражение в стремлении передать динамику, внутреннее движение объектов изображения, их состояния. Для выражения личного отношения к изображаемому ученики могут использовать изобразительные средства, например, экспрессивный резкий штрих или плавные мягкие линии.

Степень выразительности творческой работы определяется: степенью гармоничности изображения, уровнем стилизации и интерпретации формы, применением законов композиции (закон композиционного центра, цельности и другие) [1, с. 136]. Стоит отметить, что высокий уровень выразительности композиций учащихся свидетельствует о развитии творческих способностей.

2. Силуэтное восприятие формы. Целостное восприятие формы на уровне силуэта является необходимым условием для работы над линогравюрой. Работа с силуэтным пятном позволяет активно развивать творческие способности учащихся. Даже в плоском черном силуэте, полученном путем однородной заливки внутри контура, можно выразить формы, объемы, характер изображаемого объекта, сюжетную ситуацию.

3. Гармония стилизованных форм. Применение стилизации позволяет создать выразительный и убедительный образ в графическом изображении. Стилизация должна основываться не только на упрощении формы, но и на выявлении характерных качеств изображаемых объектов. При этом, чтобы композиция была цельной, все приемы и средства стилизации (трансформация формы, обобщение, тоновой контраст и другие) должны быть подчинены одной идее, замыслу, а также должны сочетаться между собой.

На уровне представления были разработаны следующие критерии:

1. Грамотное использование законов и приемов композиции. Цельность, гармоничность и уравновешенность композиции возможна только при грамотном использовании основных законов и правил композиции. Цельность основывается на неделимости композиции, выделении композиционного центра и подчинении ему второстепенных деталей. Все элементы изображения должны быть взаимосвязаны и подчинены логике замысла. Уравновешенность элементов композиции предполагает такое расположение элементов на изобразительной плоскости, при котором противоположные стороны

изображения равновелики по массам, все пятна сбалансированы по цвету и тону.

2. Оригинальность композиционного решения. На оригинальность композиционного решения влияет опыт ученика, восприятие им произведений изобразительного искусства, кинофильмов и так далее. С одной стороны, такое влияние закрепляет в сознании учащихся штампы изображений, но с другой стороны, развитая творческая фантазия и опыт позволяют свободно оперировать образами и искать авторское решение композиции. Оригинальность композиционных решений может быть выражена в использовании необычных образов, ракурсов, нетипичного расположения элементов композиции с сохранением их уравновешенности на изобразительной плоскости. Оригинальность создается и с помощью приемов и средств линогравюры, материалов и инструментов: направление и интенсивность штриховки, характер линии, пятна, использование различных штихелей – все работает на создание художественного образа.

3. Ритмическая организация изобразительной плоскости. Использование ритма позволяет передать движение фигур, динамичность, а также позволяет создать и усилить художественный образ. Характер ритма в линогравюре зависит от количества изображаемых объектов, интервалов между ними; чередования темных и светлых пятен, тоновых силуэтных пятен; направлений элементов изображения. Ритмическая организация изображения обеспечивает цельность и гармоничность изображения, выстраивает его логику и логику восприятия изображения зрителем [3, с. 89].

Третья группа критериев определяет уровень технического исполнения творческой работы:

1. Грамотное методическое ведение работы по этапам. Грамотная методическая последовательность ведения работы предполагает поэтапное выполнение линогравюры, начиная с формирования замысла и завершая непосредственно оттиском на бумаге. Нарушение последовательности работы над линогравюрой может привести к потере выразительности изображения, усложнению процесса или к тому, что оттиск не получится.

Большое значение для создания станковой композиции в технике линогравюры имеет этап композиционного поиска. Создание композиции – творческий процесс, поэтому в творческом плане ценны поисковые эскизы, наброски, пробные оттиски. В процессе композиционного поиска учащиеся сознательно творчески используют выразительность художественных материалов, позволяющих решить конкретные композиционные задачи на каждом этапе. На первом этапе происходит поиск идеи композиции, предполагающий выполнение эскизов карандашом, где в общих чертах изображены основные элементы композиции, их взаимосвязь и подчиненность

композиционному центру. Второй этап – поиск графического решения. Композиционные и тональные эскизы выполняются графическими материалами, наиболее передающими оттиск: маркер, тушь-кисть и другие. На этом этапе должны быть решены все основные задачи: определены тональные отношения, характер штриха, линий, пятна, их соотношение, степень обобщения. Итоговый эскиз должен представлять собой целостную, законченную композицию, которую затем необходимо перевести в материал и отпечатать.

2. Владение навыками работы специальными материалами и инструментами. Грамотное использование специальных материалов и инструментов предполагает, что учащиеся будут использовать весь доступный арсенал инструментов, необходимых для создания графической композиции высокого уровня, при этом, соблюдая технику безопасности. Так, при выполнении эскизов учащиеся должны использовать графические материалы, для которых возможна работа пятном (тушь, гуашь, маркер). Для воплощения замысла непосредственно в материале необходимы хорошо заточенные специальные инструменты – штихели, стамески. штихели бывают различной формы и размера: плоские; U-образные; V-образные [2, с. 4]. Размер и форма штихелей подбирается в зависимости от предполагаемого результата: характера линии, которую необходимо получить, размера и формы поверхности, которую необходимо вырезать.

3. Оригинальное использование материалов и инструментов.

Оригинальное использование материалов и инструментов в процессе выполнения линогравюры – показатель высокого уровня развития творческих способностей. Это справедливо при условии, что учащиеся самостоятельно нашли оригинальный способ использования художественных материалов и инструментов. Например, чтобы усилить выразительность образа можно подготовить цветной фон для оттиска с помощью акварельной заливки. Также, уже на отпечатанном изображении возможно применение акварельной заливки с ограниченным количеством цветов.

На основе разработанных критериев предполагается определение уровня развития творческих способностей учащихся, выявление проблем и типичных ошибок для разработки методических рекомендаций на их основе.

📖 *Литература*

1. Василенко, П. Г. Авторская методика развития художественно-творческих способностей учащихся системы дополнительного образования / П. Г. Василенко // Теория и практика общественного развития. – 2012. — № 10. — С. 134-136.

2. Капустина, М. А. Песчинка на ладони. Методические рекомендации для учителей основного и дополнительного образования предметных областей «Искусство» и «Технология» / М. А. Капустина. – Новосибирск, 2014. – 19 с.

3. Шорохов, Е. В. Композиция : учебное пособие для учащихся пед. училищ / Е. В. Шорохов, Н. Г. Козлов. – М. : Просвещение, 1978. – 160 с.

ФОРМАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ И ЕЕ РОЛЬ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ

FORMAL COMPOSITION AND ITS ROLE IN THE LEARNING PROCESS OF STUDENTS

В. А. Ковчур, А. М. Шкороденок
V. Kovchur, A. Shkorodionok
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье идет речь о формальной композиции. Автор рассматривает особенности формальной композиции, ее роль и результаты в изучении и использовании навыков в профессиональном творчестве студентов.*

Annotation. *The article deals with formal composition. The author examines the features of formal composition, its role and results in the study and use of skills in the professional creativity of students.*

Ключевые слова: *композиция; формальная композиция; творческое мышление.*

Keywords*: composition, formal composition, creative thinking.*

Формирование такого навыка у студентов художественно-эстетической направленности, как творчески мыслить, сегодня наиболее актуально. Занятия композицией развивают творческие способности, креативность, фантазию, воображение и формируют у студентов представление об искусстве.

Композиция (от лат. composition) – что означает составление, сложение, соединение частей в единое целое, служит для передачи в рисунке, декоративно – прикладном искусстве, дизайне или живописи линий, форм, образов, созданных в воображении художника, а также составление из них нечто целое, выражающее творческий замысел художника. Впервые термин «композиция» встречается в трактате Леона Баттисты Альберти. Он говорил, что композиция для художника выступает правилом, при помощи которого отдельные части изображения сочетаются на картине [3, с. 5].

В изобразительном искусстве формальная композиция лежит в основе любой композиции и построена на сочетании абстрактных элементов (точка, линия, пятно, цвет, плоскости). В.В. Кандинский высказывался о формальной композиции следующим образом: «В современной живописи точка иногда говорит больше, чем человеческая фигура. Вертикальная линия в сочетании с горизонтальной рождает не менее драматическое звучание. Столкновение круга с острым углом треугольника дает не меньший эффект, чем приближение пальца Бога к пальцу Адама на фреске Микеланджело». По Кандинскому,

именно линия и цветовое пятно, а не сюжет, являются носителями духовного начала, их сочетания рождают «внутренний звук», вызывающий отклик в душе зрителя [2, с. 76-78].

Наиболее существенные законы, по которым строится формальная композиция, – это целостность, соподчинение или наличие доминанты, равновесие [4].

Закон целостности определяет степень завершенности произведения, в котором нечего добавить и убрать, без нарушения целостности и равновесия композиции.

Закон соподчинения все элементы в композиции подчинены доминанте.

Закон равновесия в уравновешенной композиции все элементы сбалансированы между собой [3, с. 14].

Помимо законов, в формальной композиции используются следующие средства: симметрия, асимметрия, ритм, доминанта, статика, динамика, контраст, нюанс, акцент.

Составными элементами композиции являются: точка, тон, цвет, форма, линия, пятно и т.п., которые позволяют достигать многообразия образных решений при повторении их в различных сочетаниях [1].

Теоретические знания, которые студенты приобретают в процессе изучения формальной композиции, являются базой в изучении и понимании законов, принципов, основ, методов и средств композиции, что в дальнейшем дает им возможность правильно построить и изобразить композицию любого вида в дизайне, живописи, рисунке, декоративно-прикладном искусстве, а также уверенно судить об художественных произведениях композиционного творчества [5, с. 10].

Для многих студентов работа над формальной композицией является сложной. Существует множество заданий для развития и раскрытия творческого мышления. Например, студентам предлагается научиться проводить анализ реалистичного художественного произведения методом исключения цвета, тона, второстепенных деталей, упростить произведение. После этого можно приступить к формальной композиции этого произведения, но без использования предметно-узнаваемых реалистических форм.

Хотелось бы отметить, многие студенты не понимают, для чего необходимо изучать формальную композицию. Можно сказать, что на примере формальной композиции показывается, как можно применить ее в разных жанрах изобразительного искусства. И, разумеется, чем больше художник пользуется абстрактными формами, тем больше он приобретает опыта в работе над композицией на разных учебных дисциплинах художественной направленности.

🕮 *Литература*

1. Авторская структура и содержание организации композиции в изоискусстве [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://artgryada.ru/avtorskaya-struktura-i-soderzhanie-org/. – Дата доступа : 27.03.2021.

2. Кандинский, В. В. Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский. – СПб. : Азбука, 2001. – 260 с.

3. Сенько, Д. С. Основы композиции и цветоведения: учебник / Д. С. Сенько. – 2-е изд. – Минск : Беларусь, 2010. – 189 с.

4. Формальная композиция. Законы и приемы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://solla.site/composition/. – Дата доступа : 24.03.2021.

5. Чернынев, О. В. Композиция. Творческий практикум: учебн. пособие / О. В. Чернышев. – 2-е изд. – Минск : Беларусь, 2013. – 447 с.

ТРАДИЦИИ БЕЛОРУССКОЙ ИКОНОПИСИ

TRADITIONS OF BELARUSIAN ICON PAINTING

М. А. Колошук
M. Koloshuk
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – М. Ю. Приймова

Аннотация. *За свою историю белорусская иконопись перенесла множество изменений и преобразований. Она смогла не только синтезировать влияния извне, но и сформировать свои особенности, свой собственный стиль.*

Annotation. *In the course of its history, Belarusian icon painting has undergone many changes and transformations. She was able not only to synthesize all the influence from outside, but also to form her own characteristics, creating her own special style.*

Ключевые слова*: Беларусь; иконопись; традиции; канон.*

Keywords: *Belarus; icon painting; traditions; canon.*

Икона в переводе с греческого языка означает образ. В Византии в период формирования христианского искусства иконами называли изображения событий священной истории, независимо от материала и техники исполнения. В наиболее общем смысле иконопись — это создание священных изображений, предназначенных быть посредниками между миром божественным и миром земным при индивидуальной молитве или в ходе христианского богослужения.

Первые иконы писали греческие мастера. Одним из самых ранних образов был найденный в Синайском монастыре образ Христа Пантократора, датируемый VI веком [4].

Несмотря на то, что христианство на территории Беларуси появилось в X веке, белорусская иконописная школа начала формироваться, обретать свой индивидуальный почерк и находить свое понимание колорита только в XV веке.

Первоначально иконописцы изображали Христа, Богородицу и святых в византийских традициях, стоявших у истоков восточнославянского церковного искусства [5]. Как византийские, так и белорусские мастера при написании икон соблюдали определенные каноны. С падением Византии в каждой христианской стране начала вырабатываться национальная школа иконописи. Этот процесс шел и на белорусской земле. Трансформация канонического образа происходит постепенно, поэтому в отдельных образах можно заметить сочетание старых традиционных приемов и нового пластического и образного

решения. Однако следует отметить, что изменения не нарушают символическое значение образов, сохраняя догматический смысл икон. Канон для иконописца является тем же, что и богослужебный устав для священнослужителя. Задача иконописца – выразить свою веру посредством изображения.

Приметой времени стали многосторонние интеграционные процессы в белорусском искусстве, которым в значительной степени способствовало сосуществование православной и католической конфессий. В какой бы степени ни были они разрозненными и обособленными, в действительности в художественной практике имелось множество возможностей не только для разногласий, но и для сотрудничества. Традиции православной иконописи осваивались живописцами, работающими над росписью костелов, и наоборот. Именно на границе указанных конфессиональных контактов происходило формирование новых художественных направлений.

Новые ориентиры белорусских иконописцев рождались также под влиянием отдельных произведений, привезенных с Запада или написанных западноевропейскими мастерами, которые работали на территории Беларуси. Как свидетельствуют архивные материалы, литературные источники XIV – XVI веков, на землях Великого Княжества Литовского, в том числе и белорусских, появилось значительное количество икон или непосредственно зарубежного происхождения, или выполненных по соответствующим образцам и связанных с католической литургией.

С XVI века в белорусской иконописи получают распространение сдержанные пластические трактовки образов. Мастера часто обращаются к силуэтной трактовке изображаемых персонажей, ограничивают лепку форм, моделируют окружение, одеяние персонажей локальными пятнами, покрывают фон резным орнаментом и золотят его. Канонические сюжеты икон насыщены фольклорными мотивами и этнографическими бытовыми подробностями из повседневной жизни верующих. В цветовом построении образов доминируют красно-коричневые, охристые и контрастные им синие, зеленоватые краски, сочетание которых придает изображениям подчеркнуто-декоративный характер.

В образно-пластическом решении белорусских икон наблюдаются заметные перемены. Несмотря на главную определяющую роль канонов, по-прежнему существующих в белорусской иконописи, значительное влияние на нее оказывают новые веяния, связанные с ренессансной эстетикой. Наиболее заметно это отражается на образных трактовках библейских персонажей. На смену прежней утонченности и условности изображений приходит конкретность, в некоторой степени житейская достоверность. Именно в XVI веке закреплялись и развивались многие отличительные черты белорусской иконописной школы, шел процесс формирования ее отличительного образно-

пластического языка и стилистики. Появляется детальная проработка ликов святых [2]. Святой на иконе изображается как простой человек, со своими радостями и горестями.

Важным элементом белорусской школы иконописи была техника письма. В качестве основы использовались доски, часто сосновые, липовые или дубовые, толщиной от 2 до 3 см. Для обеспечения их надежного соединения между собой, предохранения от деформирования, смены температуры и влажности, использовались шпонки – небольшие деревянные вставки, которые врезались с обратной стороны образа поперек досок. С этой же целью с лицевой стороны образа в местах соединения досок наклеивалась паволока – льняная или пеньковая ткань, которая была в употреблении и не давала усадки. После этого на подготовленную поверхность наносился левкасный грунт – смесь клея с гипсом или мелом. Высушенная поверхность выравнивалась и полировалась, часто украшалась резным орнаментом, раскрашивалась [3].

Важную роль в создании завершенного образа играл оклад. Традиция покрывания живописного культового произведения накладками из разных материалов формируется, вероятно, еще во времена Древней Руси и становится особенно распространенной в XV – XVIII столетиях [1]. В основе ее лежат еще более древние обычаи жертвоприношения воплощению божества, которые на протяжении столетий претерпевали перемены, впитав и языческие, и христианские культовые особенности. Оклады изготовлялись не только из металла, но также из дерева, иногда тканей. Затейливо декорированные, такие покрытия являются ценными произведениями декоративно-прикладного искусства. Отличительной особенностью белорусских икон XIV – XVI веков является широкое использование в украшении декоративно-пластичных средств, резьбы и даже лепки по левкасному грунту, раскрашивание фона, покрытие живописной поверхности защитным лаком из яичного белка или смолы.

В произведениях белорусской иконописи легко заметить сочетание разных приемов и техник, композиционных схем, темперы и масляной краски, резного золоченого фона. Однако именно переосмысление стилистики, концепций и идей огромного культурного наследия Византии белорусскими художниками и мощное влияние на них западноевропейской живописи привело к формированию собственно белорусской манеры иконописи.

📖 *Литература*

1. Minds.by [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://minds.by/articles/belorusskaya-ikonopis-xvi-xviii-vv-na-putyah-evropeizatsii-i-folklorizatsii#.YH61JPkzZqM. – Дата доступа : 05.07.2020.

2. Rg.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://rg.ru/2019/08/14/izdan-albom-s-eksponatami-belorusskoj-ikonopisi.html. – Дата доступа : 12.04.2021.

3. Esxatos.com [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://esxatos.com/yazykova-istoriya-ikonopisi. – Дата доступа : 13.04.2021.

4. Mosip.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://mosip.ru/vizant/73-istoriya-ikonopisi-vizantiya.html. – Дата доступа : 26.03.2021.

5. Smekni.com [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://smekni.com/a/131189/stanovlenie-i-razvitie-belorusskoy-shkoly-ikonopisi/. – Дата доступа : 20.03.2021.

РОЛЬ ПЛЕНЭРНОЙ ЖИВОПИСИ В РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ

THE ROLE OF PLEN-AIR PAINTING IN THE DEVELOPMENT OF CREATIVE THINKING OF STUDENTS

А. А. Конышев
A. Konyshev
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – А. Л. Селицкий

Аннотация. *В статье рассматривается роль пленэрных практик в обучении студентов художественных и художественно-педагогических специальностей. Отмечается, что работа на открытом воздухе учит студентов выполнять наброски, зарисовки и этюды с натуры и по памяти, развивает визуальное и композиционное мышление, объемно-пространственное представление, живописную культуру, совершенствует навыки использования различных художественных материалов.*

Annotation. *The article examines the role of plein-air practices in teaching students of art and art-pedagogical specialties. It is noted that working in the open air teaches students to make sketches and studies from nature and from memory, develops visual and compositional thinking, volumetric-spatial representation, pictorial culture, and improves the skills of working with various art materials.*

Ключевые слова*: пленэр; скетч; композиция; состояние природы; сюжетный и композиционный центр.*

Keywords: *plein-air; sketch; composition; state of nature; plot and compositional center.*

Пленэр занимает одно из важнейших мест в системе подготовки педагога-художника. Это неотъемлемая часть образовательного процесса, когда формируются навыки работы с живой натурой, закрепляются знания, полученные на рисунке, живописи, композиции.

Первое, с чем сталкиваются учащиеся на пленэре, — это организация рабочего места в походных условиях. Второе — поиск композиции, поиск мест, которые было бы интересно писать с натуры, чтобы посредством изобразительных и выразительных возможностей того или иного художественного материала передать состояние природы. Во время работы на пленэре студенты учатся отбирать материал, выстраивать композицию в соответствии с определенным замыслом. Такая задача, как выбор подходящего мотива с целью создания наиболее выразительного композиционного решения,

может стать довольно сложной во время ее реализации. Фрагмент природной среды, который вызвал у учащегося эмоциональный отклик, неизбежно оказывает на него определенное психоэмоциональное воздействие, в результате чего в сознании формируется определенный образ. Однако далеко не всегда у студентов получается передать свои впечатления и переживания от натуры адекватным художественным языком. Это формирует состояние дисгармонии между представлениями о работе и конечным результатом. Пленэр в данном случае содействует развитию умения находить выразительное, эмоционально-содержательное композиционное решение, а также осуществлять художественный отбор, без которого создание такой композиции невозможно. Наряду с этим в ходе проведения пленэрных занятий у студентов развивается наблюдательность, зрительная память, способность выделять главное и пренебрегать незначительными элементами, не несущими смысловой нагрузки. Чтобы получить яркий и свежий этюд, не обязательно углубляться в детали и пытаться воспроизвести все нюансы. На первых порах рекомендуется искать простые композиции, учиться решать их в качестве тонального эскиза с помощью мягких материалов (угля, соуса, сепии и т. д.). Постепенно можно переходить к акварели, а затем к живописи гуашью (акрилом, темперой) и масляными красками. Такая последовательность способствует формированию у студентов умения правильно ставить задачи и посредством изобразительной деятельности решать их в композиционно и колористически грамотно организованной работе [2].

Во время пленэрных занятий у студентов развивается чувство восприятия цвета, так как наличие цветовых рефлексов на объектах изображения более заметно проявляется в условиях природной среды, чем в мастерской. Особой значимостью обладают задания по созданию композиционного пейзажа с опорой на пленэрные зарисовки, что позволяет в итоговой работе сохранить и передать необходимое состояние природы, игру света и тени, бликов и рефлексов. Одним из наиболее полезных упражнений, способствующих развитию художественных навыков и художественно-творческого мышления, являются ежедневные краткосрочные этюды-наброски, так называемые «скетчи». Во время данной работы, которую можно рассматривать как практические упражнения, активизируется работа сразу двух полушарий головного мозга, вследствие чего задействован не только аудиальный и кинестетический канал восприятия, но и процесс мыслительной деятельности, направленный на раскрытие существенных черт и признаков объектов натуры [1]. Визуальное конспектирование поступающей информации помогает лучше сфокусировать внимание и развивать такое качество как усидчивость.

Во время работы на открытом воздухе студенты используют приемы передачи движения и покоя, выделения сюжетного и композиционного центра.

Эти задачи можно решить разными способами, в зависимости от используемых материалов. Одним из наиболее удобных материалов на пленэре, на наш взгляд, является акварель. Прозрачные краски позволяют передать мимолетное состояние природы, а присущий акварели элемент непредсказуемости и импровизационность обогащает работу, добавляя в нее жизни. Большой выбор приемов акварели — от техники «по сухому», которая, например, позволяет изобразить размытую дождем дорогу, до техники «мокрым по мокрому», которая как нельзя лучше справится с дальним планом и передачей ясной летней погоды, — все это, в конечном итоге, работает на создание оптимальной лаконичной и выразительной композиции. Для работы акварелью на пленэре лучше всего подойдут планшеты-склейки, так как они не требуют дополнительных приспособлений. Для транспортировки кистей может подойти обыкновенный пенал или продолговатый пакет. Номера кистей и их количество могут варьироваться, однако, для передачи состояния природы и краткосрочных этюдов достаточно кистей с номерами 3 и 4. Штрих также немаловажен для акварели, он позволяет подчеркнуть значимые элементы композиции, лучше обозначить плановость и добавить в работу контрастов. Для этих целей можно использовать круглую кисть с синтетическим ворсом (номер 1), а также тушь или гелиевую ручку. Для нанесения фактуры облаков можно использовать бумажные салфетки. В целом, работу акварелью на пленэре можно считать важным этапом развития художественных навыков за счет многообразия техник и приемов акварельной живописи, что дает возможность студентам находить необходимый выразительный метод в передаче натуры [3].

Таким образом, пленэрная практика является важной составляющей учебных программ художественных специальностей. Она не теряет актуальности и на современном этапе, так как в ходе ее проведения решаются важные задачи освоения студентами основ своей будущей профессиональной деятельности в области художественно-педагогического образования. Работа на открытом воздухе учит студентов выполнять наброски, зарисовки и этюды с натуры и по памяти, развивает визуальное и композиционное мышление, объемно-пространственное представление, живописную культуру, совершенствует навыки работы различными художественными материалами.

📖 *Литература*

1. Как запоминать быстрее и лучше с помощью скетчноутинга [Электронный ресурс] // Фоксфорда. – Режим доступа : https://externat.foxford.ru/polezno-znat/kak-zapominat. – Дата доступа : 24.03.2021.

2. Проект примерной программы по учебному предмету ПО.03.УП.01. Пленэр [Электронный ресурс] // Учебно-методический центр повышения

квалификации работников культуры и искусства. – Режим доступа : http://www.kultura-centr.ru/fgt/fgt%20programmi/%D0%9F%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%8D%D1%80.pdf. – Дата доступа : 23.03.2021.

3. Пейзаж акварелью на пленэре [Электронный ресурс] // Горизонтум. – Режим доступа : https://horizontum.ru/courses/watercolor_plenair/. – Дата доступа : 23.03.2021.

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ НАЧАЛЬНЫХ КЛАССОВ В ПРОЦЕССЕ ИЗГОТОВЛЕНИЯ КУКОЛ

DEVELOPMENT OF CREATIVE THINKING OF PRIMARY SCHOOL STUDENTS IN THE PROCESS OF MAKING DOLLS

П. С. Коретникова, О. Г. Пепик
P. Koretnikova, O. Pepik
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *Обучение учащихся изготовлению кукол с использованием различных материалов и техник будет способствовать развитию их творческого мышления при условии обязательного внесения собственных художественно-творческих находок в процессе работы над изделием. Участие студентов в работе с учащимися с первых курсов поможет формированию у них профессиональных компетенций, необходимых педагогу-художнику.*

Annotation*. Teaching students to make dolls using various materials and techniques will contribute to the development of their creative thinking, provided that they must make their own artistic and creative findings in the process of working on the product. The participation of students in working with students from the first years will help to form their professional competencies necessary for a teacher-artist.*

Ключевые слова*: педагог-художник; кукла; творческое мышление.*

Keywords*: teacher-artist; doll; creative thinking.*

Формирование творческого мышления у подрастающего поколения является важнейшей задачей государства в области молодежной политики. В любой стране востребованы специалисты, способные мыслить нестандартно, находить эффективные решения задач в технологических, экономических, образовательных процессах, от этого во многом зависит стабильность и устойчивое развитие страны. Государственная программа «Образование и молодежная политика» на 2021-2025 годы ставит задачи, связанные с обеспечением доступности, качества образования детей, которое должно быть ориентировано в числе прочего на развитие возможностей занятия творчеством, искусством [2], что, несомненно, будет способствовать воспитанию личности, обладающей креативным мышлением.

Будущие педагоги-художники, могут внести свой вклад в решение данных задач, поставленных перед системой образования, занимаясь с учащимися творчеством в свободное от аудиторных занятий время. На факультете эстетического образования Белорусского государственного

университета имени Максима Танка существует авторский проект старшего преподавателя кафедры художественно-педагогического образования Пепик О. Г. «Педагогические клаузуры», который направлен на вовлечение студентов в художественно-педагогическую деятельность, начиная уже с первого курса. Не дожидаясь начала педагогической практики, студенты пробуют свои силы в создании творческого продукта совместно с обучающимися в учреждениях образования во время школьных каникул, в шестой школьный день, во время занятий с учащимися в группах продленного дня. В связи с возникновением пандемии коронавируса в мире востребованными стали методические разработки для дистанционной работы с учащимися, что расширило формы работы студентов в рамках данного проекта, и они активно стали работать над созданием материалов, которые помогут организовать процесс коммуникации педагога и ученика в области освоения декоративного и изобразительного искусства дистанционно.

Интересной и благодарной аудиторией, живо откликающейся на предложения заняться творчеством, являются учащиеся начальных классов. Дети в этом возрасте с удовольствием идут на контакт, легко увлекаются процессом художественного сотворчества со студентами, искренне радуются новым впечатлениям, своим работам, с удовольствием включаются в игру.

Перспективным направлением в процессе работы с учащимися является, на наш взгляд, создание кукол с использованием различных материалов и художественных техник. Предлагая им выполнить определенное изделие, представляется важным, попросить попробовать найти свое собственное решение костюма, прически куклы, декора, элементов конструкции. Каждая кукла, по сути, является рассказом автора о себе, о том что волнует, тревожит его, интересует. Коммуникация ребенка с педагогом в процессе изготовления куклы поможет последнему лучше узнать своего ученика, помочь ему ответить на вопросы, которые, возможно, ему было сложно сформулировать в простой беседе. Во время общения с учащимися следует обязательно обсуждать с ними этапы работы, анализировать предлагаемый вариант конструкции и декора, просить высказать свое мнение, аргументировать выбор цветового решения, конструкционных изменений, внесенных в базовый вариант куклы. Подобная организация работы будет способствовать также и речевому развитию ребенка, а речь является инструментом развития мышления. Как отмечал выдающийся психолог Л. С. Выготский «...в сотрудничестве, под руководством, с помощью, ребенок всегда может сделать больше и решить более трудные задачи, чем самостоятельно» [1, с. 231]. Учащимся можно предлагать делать куклы из ниток (можно на одном занятии оттолкнуться от традиционного народного белорусского костюма или от костюмов народов мира; на другом занятии предложить придумать сказочного героя, основой могут служить народные

белорусские сказки, сказки народов мира, славянские, древнегреческие, китайские мифы, герои фольклора). Рассмотрев наиболее распространенные в игрушке женские образы, необходимо попробовать создать мужские, соблюдая гендерное равенство, устроив обсуждение, как это можно сделать наиболее выразительно, базируясь на уже освоенных приемах работы с конкретным материалом.

Доступным материалом для работы с учащимися является бумага. Объемные и плоские решения кукольных образов, динамические игрушки, оригами позволят раскрыть перед учащимися мир творчества, дать почувствовать радость от процесса поиска и воплощения в изделии своего собственного решения.

Интересной и выразительной основой для создания объемных кукол являются лоскуты ткани. Такие куклы могут служить основой театральной постановки, истории, сюжет которой могут придумать сами учащиеся. Комбинирование разных по качеству, расцветке тканей, вариантов использования декора в кукле позволит учащимся фантазировать, размышлять, искать варианты необычных решений, что в конечном итоге будет способствовать развитию их творческого мышления.

Работа с учащимися по изготовлению кукол может быть осуществлена и в процессе волонтерской деятельности, и в рамках профориентационной работы пропедевтического характера с учащимися средней школы, и с обучающимися в старших классах. Обучение созданию разнообразных кукол может стать основой авторской программы студента, которую он может реализовать занимаясь в объединениях по интересам не только в процессе художественно-педагогического общения с учащимися, но со студентами других факультетов университета на базе общежитий.

Освоение навыков обучения учащихся начальной школы изготовлению кукол позволит студенту начать процесс формирования профессиональных компетенций уже с первых месяцев обучения в университете, что позволит, на наш взгляд, подготовить более качественного специалиста для системы образования в области художественной педагогики. Как верно замечает белорусский исследователь феномена куклы в процессе воспитания ребенка Миронова Р.М. «... дети, воспитываясь в учреждениях... начального образования, хотят видеть таких педагогов, которые смогут со своими воспитанниками создавать любимые детские игрушки, делать куклу – для себя, в подарок, на будущее; играть в разные игры; показывать кукольные спектакли» [3, с. 11]. Задача университета – создать условия для подготовки педагогов, которые смогут предлагать обучаемым в процессе профессиональной деятельности в будущем интересные, позитивные, развивающие занятия, в том числе и по изготовлению куклы.

🕮 *Литература*

1. Выготский, Л. С. Мышление и речь / Л. С. Выготский. – Изд. 5-е, испр. – М. : Лабиринт, 1999. – 352 с.

2. Государственная программа «Образование и молодежная политика» на 2021-2025 годы. Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь, 04.02.2021. – Режим доступа : https://pravo.by/document/?guid=12551&p0=C22100057&p1=1. – Дата доступа : 29.03.2021.

3. Миронова, Р. М. Встречи с куклой / Р. М. Миронова. – Минск : Печатный дом «Вишневка», 2019. – 302 с.

ТАЯМНІЦА ПІРАМІД: МЕТАД БУДАЎНІЦТВА

THE MYSTERY OF THE PYRAMIDS: CONSTRUCTION METHOD

Л. Л. Маісеева
L. Moiseeva
БДПУ (Беларусь)
Нав. рук. – А. А. Коўрык, кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт

Анатацыя. *Аб'ектам даследавання выступае методыка пабудовы старажытнаегіпецкіх пірамід на прыкладзе Вялікай піраміды ў Гізе. Мэтай працы з'яўляецца выяўленне нюансаў будаўніцтва, праблем, з якімі сутыкнуліся будаўнікі і магчымасць рэалізацыі пабудовы піраміды ў наш час.*

Annotation. *The object of research is the method of construction of ancient Egyptian pyramids on the example of the Great Pyramid in Giza. The goal of the work is to discover the nuances of the construction, the problems encountered by the builders and the possibility of realization of the construction of the pyramid in our time.*

Ключавыя словы*: Егіпет, піраміда, метады будаўніцтва, матэрыялы, інструменты, Хеопс.*

Keywords*: Egypt, pyramid, construction methods, materials, tools, Cheops.*

«Усё на зямлі баіцца часу, але час баіцца пірамід»
Старажытная егіпецкая прымаўка

Нягледзячы на правядзенне грандыёзных работ, археалагічныя сведчанні аб метадах узвядзення егіпецкіх пірамід застаюцца нявызначанымі і па гэты дзень. Аднак, прыкладна з канца XIX стагоддзя, імкліва памнажаюцца розныя тэорыі, якія імкнуцца растлумачыць феномен іх будаўніцтва.

Нядзіўна, што практычна ўсе гэтыя тэорыі сканцэнтраваны на Вялікай піраміде Хеопса, мяркуючы, што тлумачыць яе метад будаўніцтва магчыма будзе прымяніць і да іншых пірамід. Аднак, памылкова і вельмі недальнабачна будзе меркаваць, што яны былі пабудаваныя па адной тэхналогіі, бо яны падзелены на тыпы, памеры, паміж імі гістарычныя эпохі і будзе вельмі лагічна, што метады трывалі змены ў сілу эфектыўнасці і дакладнасці.

Любая піраміда складаецца з розных тыпаў каменных блокаў: аснова піраміды – масіўныя вапняковыя камяні; вапняковыя блокі – знешні пласт піраміды; гладкая знешняя тынкоўка; тонкае дэкаратыўнае пакрыццё сцен у калідорах; мегалітычныя блокі вагой у дзясяткі тон. Прынята меркаваць, што колькасць груд, выкарыстаных для будаўніцтва Вялікай піраміды дасягае двух з паловай мільёнаў. Чарльз Піяцы, англійскі астраном і егіптолаг, разлічыў, што

на пласты мура (200 слаёў), якія пайшлі на будаўніцтва, неабходна 2 686 700 каменных блокаў.

Неверагодны ўзровень якасці маюць падгон блокаў паміж сабой, апрацоўка, рэзка. Такіх вынікаў можна дамагчыся з дапамогай сучаснай тэхнікі.

Транспарціроўка блокаў адрознівалася зыходзячы з іх функцыі і іх шляху. Магчыма выкарыстоўвалі водныя каналы для адных блокаў і сухапутныя шляхі для іншых; некаторыя велізарныя блокі з граніту, што здабывалі ў Верхнім Егіпце, ужывалі два віды перавозкі.

Найвышэйшай егіпецкай пірамідай прынята лічыць піраміду цара Хуфу, вядомага гэтак жа, як Хеопс. Некалі яна дасягала ў вышыню 146 метраў. У старажытных егіпцян былі метады, што дазвалялі працаваць на такой вышыні з блокамі, якія перавышаюць некалькі тон. Цікава, што блокі вагой каля 73 тон служылі "дахам" пахавальнай камеры, дзе быў пахаваны фараон (50 метраў).

Вельмі шмат пытанняў узнікае пры абмеркаванні інструментаў і іх матэрыялу, бо самымі цвёрдымі з'яўляліся сплавы медзі, цвёрдасць якіх усё роўна была менш блокаў, паверхню якіх патрабавалася апрацаваць. Калі такое дапусціць, то прыкладзеная чалавечая праца, зношванне інструментаў, колькасць будаўнічых матэрыялаў, што выкарыстоўвалася рабочымі, узрастала.

Яшчэ не існавала колаў, і блокі перамяшчалі на спецыяльна абсталяваных санках. Згодна з Герадотам, колькасць работнікаў складала каля 100000, аднак на сённяшні дзень, меркаваная лічба 20000 чалавек. Верагодна, Герадот выкарыстаў гэтак значную лічбу ўзмацнення значнасці пабудовы, бо вядома, што падчас царавання Хуфу, у Егіпце пражывала не больш за мільён чалавек.

Дзякуючы Герадоту таксама вядома, што будаўніцтва Вялікай піраміды ў Гізе не перавышае 20 гадоў, што адпавядае думку старажытнаегіпецкага гісторыка Манефона. Дадзеныя лічбы толькі магчымыя. Перыяд і год пачатку будаўніцтва, на думку сучасных спецыялістаў, можа супадаць з пачаткам праўлення фараона Хеопса. Гэты перыяд складае прыкладна 23-25 гадоў, але ён залежыць ад крыніц. Усё гэта заснавана на здагадцы, што Вялікая піраміда ў Гізе служыла магілай вышэйзгаданага фараона.

Рабочыя кожны год на працягу трох месяцаў (як мяркуецца, яны змяняліся, бо фармулёўка неадназначная). Мабыць, такая змена абгрунтоўвалася сезонам дажджоў, калі тысячы сялян, пазбаўленых ад працы на зямлі, далучалі да пастаянных будаўнікоў. Такім чынам, рабочаму адводзілася 60 месяцаў працы (5 гадоў). Каля 1369 блокаў закладвалі штодня. Вядзіся працы кругласутачна на працягу пяці гадоў, то ў гадзіну перавозілася б і закладвалася прыкладна 57 каменных груд, улічваючы апрацоўку якая залежыць ад тыпу блока.

Варта таксама браць у разлік іншыя піраміды, збудаваныя ў перыяд праўлення Хуфу, якія з'яўляюцца значна менш, але пабудаваныя тым жа спосабам. Гэта піраміды G1, G1A, G1B і G1C.

Варта памятаць аб папярэдніх работах, праведзеных да будаўніцтва. Ўзвышша амаль зраўнялі з зямлёй, пакідаючы цэнтральную частку, каб вычышчанае прастору паслужыла асновай для піраміды, дзе-нідзе ўмацаванай дапаможнымі блокамі, што складаюць плошчу прыкладна 60000м^2.

Прайшло шмат гадоў, а навукоўцы да гэтага часу могуць толькі меркаваць, як маючы прымітыўныя прылады працы, Егіпцяне змаглі пабудаваць нешта гэтак грандыёзнае і матэматычна дакладнае, у той час як на гэты дзень, нават валодаючы сучаснай тэхнікай, паўтарыць іх подзвіг будзе вельмі складана. Нам жа застаецца толькі працягваць даследаванні, адкрываючы ўсё новыя і новыя факты, памнажаць шматлікія тэорыі.

📖 *Літаратура*

1. Пунін, А. Л. Мастацтва Старажытнага Егіпта / А. Л. Пунін. – СПб., 2008. – 424 с.

2. Piazzi, C. S. Our Inheritance in the Great Pyramid / C. S. Piazzi. – London : Isbister, 1874. – 500 p.

3. Tompkins, P. Secrets of the Great Pyramid / P. Tompkins,–New York : Harper & Row,1971. – 416 p.

СЛОЖНОСТЬ ВЫБОРА ЦВЕТОВЫХ ОТНОШЕНИЙ ПРИ НАПИСАНИИ СЕЛЬСКОГО ПЕЙЗАЖА НА ПЛЕНЭРЕ

THE DIFFICULTY OF CHOOSING COLOR RELATIONS WHEN PAINTING A RURAL LANDSCAPE IN THE OPEN AIR

Е. А. Мандренко
E. Mandrenko
Новосибирский государственный педагогический университет (Россия)
Науч. рук. – А. Н. Тимошенко, доцент

Аннотация. *В статье анализируется роль цвета, влияние времени суток и погодных условий на понимание законов природы, цветовых и тоновых отношений в картине при работе над сельском пейзажем на пленэре.*

Annotation*. The article analyzes the role of color, the influence of time of day and weather conditions on the understanding of the laws of nature, color and tone relations in the picture when working on a rural landscape in the open air.*

Ключевые слова*: цветовые отношения, тональные отношения, тон, насыщенность, освещение, колористическая подчиненность, цветовой строй.*

Keywords*: color relations, tonal relations, tone, saturation, lighting, coloristic subordination, color structure.*

Пейзаж – это жанр изобразительного искусства, который включает в себя изображение как естественной, так и измененной человеком природы. Его могут изображать в живописи, графике, показывая тем самым зрителю истинную красоту природы, которая всегда окружала человека. Благодаря природе художник оттачивает свое мастерство, открывает новые законы пленэрной живописи. Поэтические образы, созданные под влиянием красоты окружающего мира, во все времена вдохновляют художников.

Живопись на пленэре имеет свои характерные особенности: в отличие от аудиторной, она более масштабна и воздушна, многопланова. Высказывания мастеров о тоне и цвете могут противоречить друг другу, поскольку каждый из художников имеет свой уникальный и неповторимый опыт в написании той или иной работы. Можно согласиться с высказыванием Н. Н. Волковой: «Знание того, как природа объединяет разные цвета, не может открыть само по себе тайны колорита. Изучение природных цветовых гармоний позволяет лучше понять и полнее использовать возможности цвета» [1, с. 113].

Через картину художник передает свои чувства, эмоции и впечатления. Его задача не сводится к точной прорисовке увиденного, ведь для этого есть фотоаппарат. Суть в том, чтобы при помощи цвета, показать краски мира,

передать настроение и основную идею. Колорит является важным средством эмоциональной выразительности.

Начинающим рисовальщикам необходимо учиться целостности восприятия предмета. Сельский пейзаж служит отличным способом понимания законов природы, цветовых и тоновых отношений, градации теплохолодности. Однако, нередко главной проблемой в написании сельских пейзажей служит проблема цвета. Поэтому глаз художника всегда нужно тренировать, а работа на пленэре помогает его развивать и обогащает видение.

В написании пейзажа не стоит забывать о том, что цвет меняется в зависимости не только от освещения, но и от меры удаления от предметов от зрителя. Например, трава на переднем плане будет иметь цвет отличный от дальнего плана полотна. Игра света и тени, а также насыщенность придают работе живописность и яркость. Когда человек постоянно находится в кругу окружающих его предметов, то у него складывается определенное впечатление о них. Работая на пленэре, рисующий постоянно сталкивается с проблемой меняющегося в зависимости от времени суток освещения, погодных условий и т.д. Поэтому очень важно делать быстрые этюды, чтобы проследить эту градацию. Еще одним, более эффективным способом пленэрной работы при написании сельского пейзажа, будет сделать шкалу оттенков цветов к каждой работе, чтобы наглядно проследить и установить какие изменения произошли за время написания картины.

Таким образом, при написании сельского пейзажа на пленэре важно научиться выражению общего состояния освещенности, правильному построению колористического строя. В разное время суток тон и насыщенность цвета будут различны, а для правильного их соблюдения лучше использовать более сдержанные краски. Работая с натурой, художник проводит анализ и сравнение, что в дальнейшем помогает ему строить цветовые отношения с колористической подчиненностью. Все это ведет к гармонии и согласованности цветового строя.

🕮 *Литература*

1. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Издательство «Искусство», 1965. – 368 с.

2. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Издательство «Искусство». 1977. – 263 с.

СПОСОБЫ ФОРМИРОВАНИЯ КОМПОЗИЦИИ ПЕЙЗАЖА НА ПЛЕНЭРЕ КАК БАЗОВОГО ЭТАПА В ОБУЧЕНИИ ЖИВОПИСИ СТАРШЕГО ШКОЛЬНИКА

METHODS OF FORMING A LANDSCAPE COMPOSITION IN THE OPEN AIR AS A BASIC STAGE IN TEACHING PAINTING TO A SENIOR SCHOOL STUDENT

Е. А. Мандренко, Е. В. Морозова
E. Mandrenko, E. Morozova
Новосибирский государственный педагогический университет (Россия)
Науч. рук. – О. Я. Созонова, доцент

Аннотация. В статье рассматриваются композиционные проблемы при работе над пейзажем в условиях пленэрной живописи.

Annotation. The article deals with compositional problems when working on a landscape in the conditions of plein-air painting.

Ключевые слова: композиция, силуэт, образ, цветовые отношения, равновесие, пропорция, соразмерность, композиционный центр.

Keywords: composition, silhouette, image, color relations, balance, proportion, proportionality, compositional center.

Основным результатом образовательного процесса в художественных школах в настоящее время является овладение учащимися не только определенным набором знаний, но и практическими навыками в рамках проведения пленэра. Практика в условиях природы является важным этапом для формирования художественного мышления, так как на природе работают совершенно другие законы, которые не применяются в мастерской художника. Очень важно научиться видеть на природе пластику формы, силуэты, образы и ритм, для целостного построения композиции. Данная проблема отражена в теоретико-методических положениях, в трудах выдающихся художников, таких как: А. М. Васнецов, К. А. Коровин, А. И. Куинджи, И. И. Левитан, А. К. Саврасов и другие.

Пленэрная практика предоставляет художнику бурный полет фантазии, когда природа начинает диктовать свои законы, но в то же время вдохновляет на создание новых выразительных форм. Особенность равновесия заключается в расположении основных масс композиции, в положении композиционного центра, а также в цвете и тоне отношениях пейзажа, в фактуре письма работы.

В процессе ведения работы не стоит забывать о балансе условий в композиции: одно условие не может работать без другого. Поиск равновесия в

работе влечет за собой соподчинение всех элементов композиции. Композиционный центр несет в себе смысловую нагрузку и передает образ изображения. Средствами гармонизации в композиции, в том числе и в композиции пейзажа, являются: ритм, пропорции, контраст и нюанс, масштаб, симметрия, асимметрия и другие.

В организации композиции пейзажа используются различные виды ритмов – тоновые, цветовые. Ритм - это повторение через определенный промежуток одного и того же элемента, который может быть передан через форму или цвет. В работе всегда следует разделять планы, чтобы лучше определить главное и второстепенное.

Нужно понимать, что излишняя пестрота в пейзаже, резкое чередование темных предметов со светлыми усложнит композицию, может разрушать целостное восприятие, цветовой и тоновой строй работы. Для этого необходимо делать мягкие переходы от одного элемента к другому: именно контраст формы или цвета, тона или фактуры дает динамику и выразительность композиции.

В своей статье «Размышления о композиции в изобразительном искусстве» П. А. Чеканцев указывает на особенности композиционных построений в процессе создания художественного произведения [1]. Он ссылается на художника К. Ф. Юона, который предлагает строить композицию методом изучения «прошлых методик», способствующую росту личной художественной культуры, чувству меры, а так же стилистической цельности искусства и полноте художественного сознания. «Но изучение композиции прошлого не дает одной драгоценной стороны – чувства непосредственности. Эту непосредственность может дать лишь сама жизнь» [2].

Для создания эмоциональной и образной композиции будущему художнику необходимо также учиться видеть в окружающей жизни интересных людей, размышлять над происходящими событиями, наблюдать различные мотивы, ракурсы и состояния. Постоянное выполнение набросков, зарисовок и этюдов с натуры развивает не только глаз и руку, но и композиционное мышление.

📖 *Литература*

1. Чеканцев, П. А. Размышления о композиции в изобразительном искусстве [Электронный ресурс] / Чеканцев П. А. // Преподаватель XXI век. – 2015. – № 6. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/razmyshleniya-o-kompozitsii-v-izobrazitelnom-iskusstve/viewer. – Дата доступа : 18.03.2021.

2. Юон, К. Ф. Мастера искусства о композиции [Электронный ресурс] / К. Ф. Юон. – Режим доступа : http://paintingart.ru/tolkingart/master-about-painting/186-master-about-composition.html?showall=&start=6. – Дата доступа : 18.03.2021.

РАЗВИТИЕ ПОЗНАВАТЕЛЬНОГО ИНТЕРЕСА К ПРИРОДЕ У ДОШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

DEVELOPMENT OF COGNITIVE INTEREST IN NATURE IN PRESCHOOLERS BY MEANS OF ARTISTIC AND AESTHETIC ACTIVITIES

М. И. Махнова,
Н. Ю. Перевышина, кандидат педагогических наук, доцент
M. Makhnova, N. Perevyshina
Уральский государственный педагогический университет (Россия)

Аннотация*. Статья посвящена вопросам развития познавательного интереса у дошкольников средствами художественно-эстетической деятельности, описанию методов и средств нетрадиционного рисования.*

Annotation. *The article is devoted to the development of cognitive interest in preschoolers by means of artistic and aesthetic activity, a description of the methods and means of non-traditional drawing.*

Ключевые слова: *детский сад, проектная деятельность, художественно-эстетическое развитие, нетрадиционное рисование, познавательная деятельность.*

Keywords*: kindergarten, project activities, artistic and aesthetic development, non-traditional drawing, cognitive activity*.

В современном обществе все больший акцент делается на воспитание всесторонне развитой личности, развитии творческих способностей. Этот социальный запрос отражен и во ФГОС дошкольного образования, ориентированном на развитие познавательных возможностей дошкольника и их реализацию в образовательном процессе. Направленность познавательного развития дошкольников, развитие у них воображения и творческой активности во многом сдерживается низким уровнем интереса к природе, а также недостаточным внедрением естественнонаучного подхода к образованию в детских садах. Все это свидетельствует о необходимости использования современных технологий и методик художественно-эстетического развития, репрезентирующих красоту, богатство и уникальность объектов живой природы.

Как показывают психологические исследования, природа обладает ценнейшим потенциалом для развития у детей познавательного интереса. Важным условием развития познавательного интереса детей в процессе

ознакомления с природой является интеграция познавательной и художественно-эстетической деятельности, как разных способов освоения действительности, которые взаимообогащают внутренний мир ребенка [2]. Поскольку познавательная деятельность дошкольника направлена на интеллектуальное восприятие окружающей действительности, а художественно-эстетическая – на эстетическое, ценностно-смысловое восприятие окружающего мира с помощью художественных средств познания природы побуждает детей поделиться тем, что они увидели, что их удивило и заинтересовало. Освоив начальные навыки художественной деятельности, дети легче передают красоту удивительного мира природы с помощью рисования, лепки, аппликации и др.

С целью развития у дошкольников познавательного интереса к природе нами был разработан проект «Природное творчество», объединивший в себе интегрированные занятия, специально подобранные техники и методики нетрадиционного рисования.

Цель проекта: развитие у дошкольников познавательного интереса к природе средствами художественно-эстетической деятельности через использование нетрадиционных приемов рисования.

Задачи проекта:

Обучающие: показать нетрадиционные способы рисования с использованием материалов природного происхождения; познакомить с разнообразными изобразительными материалами; сформировать умения использовать различные изобразительные средства: линию, форму, цвет, композицию.

Развивающие: активизировать интерес к природе путем рисования природными материалами, формирование положительного отношения к природе, развитие мелкой моторики.

Воспитывающие: обеспечение чувства психологической защищенности, доверия ребенка к миру, радости существования, формирование творческого начала в личности ребенка, развитие его индивидуальности, изобразительных знаний, умений и навыков для всестороннего развития личности.

В окружающем мире встреча детей с объектами и явлениями природы происходит регулярно. Окраска, форма и запах цветов и плодов, листьев, птиц, камней – все это открывает детям возможность почувствовать природу и может служить богатым материалом для развития у них сенсорного восприятия. Создавая что-то неповторимое, ребенок экспериментирует. Мы создаем базу для самореализации дошкольника, ведь чем больше ребенок ощущает, видит, слышит, переживает, тем значительнее и продуктивнее станет деятельность его воображения и на этой основе развивается его познавательный интерес.

Как показывает педагогический опыт, рисование для любого ребенка – это самый радостный и вдохновенный труд, к которому его не надо принуждать, и именно через рисование маленького ребенка можно заинтересовать природой. Использование техник нестандартного рисования дает толчок развитию детского интеллекта, подталкивает творческую активность, учит креативно мыслить и интересоваться неизученным. Соединив рисование и природу, можно пробудить интерес к новому, неизвестному, непостижимому окружающему нас миру.

Техника нестандартного рисования требует соблюдения последовательности производимых действий. На занятиях мы используем природные материалы: листья, вата, шишки, песок, мох, соль, желуди, крупы, зерна, макароны, семена, земля, трава, солома, веточки.В качестве специфических художественных материалов и техник мы применяли: в ИЗО деятельности – оттиск, штампование, цветные гели, акриловые пасты; в лепке, наряду с глиной и пластилином, использовали бумажную массу, муку, соль, репейник, пищевую фольгу, теплый воск; в аппликации сочетали бумагу, природные материалы, пластилин, пищевые продукты (крупы, макаронные изделия, шелуху, яичную скорлупу), окрашенный песок.

В рамках данного проекта было реализовано несколько занятий.

Занятие 1. Приглашение в «мир природы». Времена года. Дети создавали облака в технике валянияи затем выстраивали из них композиции. Затем они подкрашивались по краям акварельными красками и приклеивались к картону.Материалы: картон, вата, клей, акварель, кисти.

Занятие 2. «Краски осени». Главная задача – передать краски осени с помощью разных цветов, смешивая их на палитре и на работе.

Занятие 3. «Листья». Дети делали листья, используя технику оттиска (отпечатки). Материалы: бумага, гуашь, листья разных деревьев (желательно опавшие), кисти. Ход работы: ребенок покрывает листок дерева красками разных цветов, затем прикладывает его окрашенной стороной к бумаге для получения отпечатка. Каждый раз берется новый листок. Черешки у листьев дорисовывались кистью самостоятельно.

Занятие 4. «Яблоня» (аппликация, отпечатки). Материалы: бумага, цветная бумага (готовый шаблон ствола дерева и кроны), гуашь, половинка яблока, баночка с водой, тряпка, кисти.Ход работы: в технике аппликации приклеиваем ствол дерева и его крону.Используем метод оттиска. На половинку яблока нанести краску и приложить окрашенной стороной к бумаге для получения яблочка. Черешки у яблока дорисовывываются кистью самостоятельно.

Занятие 5. «Рябина» (фон, штампование, отпечатки). Материалы: бумага, гуашь, осенние листья разных деревьев (желательно опавшие) и рябины,

палитра, скотч, баночка с водой, тряпка, кисти.Ход работы: После грунтовки фона, методом штампования создаем ватной палочкой гроздья ягодок. После подрисовываем веточку и при помощи оттиска переносим листья на поверхность работы.

Занятие 6. «Сосны». Рисование ветками сосны методом оттиска. Материалы: кисти, гуашь, баночка с водой, тряпочка, ветки сосны, лист.Ход работы: Подбираем веточку, рассматривая форму, выбираем будущий образ. С помощью кисти окрашиваем ветку в разные цвета.Методом оттиска оставляем яркие следы на листе.Придумываем название получившимся картинам.

Занятие 7. «Птичка». Рисование ладошкой и гречей. Материалы: широкие блюдечки с гуашью, кисть, плотная бумага любого цвета, листы большого формата, салфетки, греча, клей. Ход работы: Решение проблемы поиска формы лежит в наших «ладошках». Выбираются оттенки, соответствующие окрасу зимних птиц, наносятся с помощью кисти на ладонь ребенком. Отпечатываем на листе ладонь. Используя клей и гречку приклеиваем зернышки для птички. После можно кисточкой прорисовать детали птицы.

Занятие 8. «Зимние березки». Материалы: кисть-щетина, клей, бумага голубого цвета, вырезанный силуэт березы, соль, восковые мелки для прорисовывания черного цвета.Ход работы: С помощью широкой кисти покрыть картон слоем клея. На еще мокром листе распределить заготовки берез и осыпать все солью.

Занятие 9. «Шишки». Создание ёлочки из шишек. Материалы: шишки, клей, гуашь, стаканчики с водой, кисти, тряпочка.Ход работы: Используя клей составить из шишек ёлку. Используя краски придать ёлке цвет.

Занятие 10. «Живые камешки». Роспись камней гуашью. Материалы: кисти, гуашь, баночка с водой, тряпочка, крышечки-подставки под работу, камни.Ход работы: чтобы превратить камешек в насекомое, необходимо его сначала вымыть, просушить и загрунтовать в нужный цвет (в желтый). Затем после просушки аккуратно нанести полоски и детали головы насекомого.

Таким образом, изобразительная продуктивная деятельность с использованием нетрадиционных изобразительных техник является наиболее благоприятной средой для творческого развития детей дошкольного возраста.

📖 *Литература*

1. Баранова, Э. А. Исследование познавательного интереса в структуре общей способности дошкольников и младших школьников [Электронный ресурс] / Э. А. Баранова // Вестник Мининского университета» 2014. – № 3. – Режим доступа : https://vestnik.mininuniver.ru/jour/article/view/491/467. – Дата доступа : 21.03.2021.

2. Комарова, Т. С. Эстетическая развивающая среда в ДОУ : учебно-методическое пособие / Т. С. Комарова, О. Ю. Филипс. – М. : Педагогическое общество России, 2015. – 128 с.

3. Куликовская, И. Э. Детское экспериментирование : старший дошкольный возраст : учеб. пособие / И. Э. Куликовская, Н. Н. Совгир. – М. : Педагогическое общество России, 2015. – 119 с.

4. Лыкова, И. А. Экспериментирование в детской изобразительной деятельности / И. А. Лыкова // Наука о дошкольном детстве – традиции и современность. Материалы Международной юбилейной научно-практической конференции, посвященной 95-летию со дня рождения А. В. Запорожца и 40-летию со дня основания Института дошкольного воспитания / под общ. ред. В. Т. Кудрявцева. – М. : Аванти, 2000. – С. 157-158.

КОМПЬЮТЕРНАЯ ГРАФИКА В ОБРАЗОВАНИИ: СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

COMPUTER GRAPHICS IN EDUCATION: MODERN PROBLEMS AND DEVELOPMENT PROSPECTS

Д. Д. Новик
D. Novik
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – О. Н. Русакович

Аннотация. *В настоящее время невозможно представить современное образование без внедрения информационных технологий, которые применяются для эффективного обучения. В данной статье рассматривается актуальность развития компьютерной графики в системе образования.*

Annotation. *At present, it is impossible to imagine modern education without the introduction of information technologies that are used for effective teaching. This article examines the relevance of the development of computer graphics in the education system.*

Ключевые слова*: компьютерная графика; графический объект; иллюстрация; иллюстративная функция; когнитивная функция; образовательный процесс.*

Keywords: *computer graphics; graphic object; illustration; illustrative function; cognitive function; educational process*.

Развитие новых технологий во всех областях наук происходит благодаря созданию, внедрению в практическую деятельность и совершенствованию компьютерных наук.

В настоящий момент огромное влияние оказывает развитие компьютерной графики в технологических процессах. Компьютерная графика – область информатики, изучающая методы и средства создания и обработки изображений с помощью программно-аппаратных вычислительных комплексов. Представление данных на мониторе компьютера в графическом виде впервые было реализовано в середине 1950-х годов для большинства электронных вычислительных машин, применявшихся в научных и военных исследованиях. С помощью компьютерной графики можно визуализировать несуществующие явления и процессы, которых нельзя увидеть в реальном мире [1].

Многочисленными исследованиями в области психологии доказано, что зрительные анализаторы обладают значительно большей пропускной

способностью, чем слуховые: слушая, человек запоминает только 15 % учебной информации, созерцая, – 25 %. У взрослого человека, который слушает монотонный доклад, уже через 20 минут начинает ослабляться внимание. Если же этот доклад сопровождается демонстрацией каких-то графических объектов, начинает работать зрительный анализатор. Появление наглядного образа активизирует внимание слушателей, и они лучше начинают воспринимать сообщения. Поэтому одной из сфер влияния компьютерной графики является образование [2].

Внедрение и развитие средств компьютерной графики открывает для сферы образования новые потенциалы, благодаря которым появилась возможность не только использовать графические образы в качестве иллюстраций, но и изменять их по своему усмотрению, исследовать поведение объектов, динамически управлять их содержанием, формой, размерами и цветом, добиваясь наибольшей наглядности.

Различают две функции компьютерной графики: иллюстративную и когнитивную. Иллюстративная функция позволяет воплотить в визуальном оформлении лишь то, что уже известно и существует либо в окружающем мире, либо как идея исследователя. Иллюстративная функция обеспечивает поддержку логического мышления. В этом случае объект мультимедиа подкрепляет, иллюстрирует какую-то четко выраженную мысль, свойство изучаемого объекта или процесса, т.е. то, что уже сформулировано преподавателем-разработчиком. Когнитивная же функция состоит в том, чтобы с помощью некоторого изображения получить новое знание, раскрыть сущность явления или, по крайней мере, способствовать интеллектуальному процессу получения представления об этом явлении [3].

Компьютерная графика в современной системе образования находит особое применение: учащиеся получают доступ в своеобразную изобразительную виртуальную лабораторию, предоставляющую им целый мир, в котором они могут творить и реализовать творческий потенциал. Также она используется для построения чертежей, схем, таблиц и статистик. Применяется для создания анимации, презентаций для иллюстрирования различных физических и химических явлений, исторических и биологических процессов. Теперь стало возможным комбинирование визуальных элементов с текстовыми рассуждениями и выводами. Применение компьютерной графики в учебных системах не только увеличивает скорость восприятия информации учащимся и повышает уровень ее понимания, но и способствует развитию таких важных для специалиста любой отрасли качеств, как интуиция, образное и логическое мышление.

С каждым годом компьютерная графика все больше распространяется по всему миру в сфере образования, но для некоторых педагогов она остается

диковинкой — средством привлекательным, но очень необыкновенным для использования на занятиях, поскольку овладение техническими приемами работы с графическими программами требует интеллектуальных усилий и трудолюбия. Однако в итоге их освоения повышается продуктивность творческого труда.

Несмотря на огромный технический прорыв, расширения возможностей человеческого мышления благодаря развитию, более эффективного усвоения учебного материала, вследствие чего увеличивается продуктивность учеников в период обучения, стоит отметить, что работа с компьютером может являться лишь частью и дополнением содержания образовательного процесса, потому что она не сможет вместить в себя весь изучаемый материал, заменить личного контакта и общения педагога с учащимися, в ходе которого происходит передача личного опыта и взглядов, формирование учащихся как личностей. Беспрерывное использование гаджетов может негативно сказываться на здоровье и психику человека, следовательно, время пользования ими должно быть ограничено.

Исходя из вышеперечисленного, можно сделать вывод, что роль компьютерной графики в современной системе образования невозможно переоценить. Она помогает усваивать огромные потоки информации, повышает эффективность работы учащихся, делает процесс обучения увлекательным и интересным, порой компьютерная графика является необходимым инструментом влияния в руках педагога, что связано с уникальными возможностями современной электронной техники.

📖 *Литература*

1. Балыкина, Е. Н. Основы информатики и информационные технологии : учебно-метод. комплекс для студ. ист. фак. : в 2 ч. Ч. 2 [Электронный ресурс] / Е. Н. Балыкина, Е. Э. Попова, Д. Н. Бузун. – Минск : БГУ, 2008. – Режим доступа : https://elib.bsu.by/handle/123456789/194216. – Дата доступа : 20.03.2021.

2. Бисиркин, П. М. Применение технических средств обучения в учебном процессе / П. М. Бисиркин // Научный вестник Львовского государственного университета внутренних дел. Серия психологическая / М. П. Бисиркин. – Львов, 2008.

3. Соловов, А. В. Электронное обучение: проблематика, дидактика, технология / А. В. Соловов. – Самара: «Новая техника», 2006. – 462 с.

РОЛЬ НАБРОСКОВ И ЗАРИСОВОК В ФОРМИРОВАНИИ НАВЫКОВ РИСУНКА

THE ROLE OF SKETCHES IN THE BUILDING OF DRAWING SKILLS

И. В. Ржеутский, И. А. Шаламаев, И. С. Савельев
I. Rzheutski, I. Shalamaev, I. Savelyeu
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье рассмотрена роль регулярного выполнения набросков и зарисовок в развитии профессиональных навыков рисунка при подготовке педагога-художника. Дана подробная классификация набросков.*

Annotation. *This article examines the role of regular sketching in the development of professional drawing skills in the preparation of a teacher-artist. A detailed classification of the sketches is given.*

Ключевые слова: *набросок, зарисовка, рисунок.*

Keywords*: sketch, sketching, drawing.*

Особое значение в творческом развитии и формировании профессиональных навыков рисунка учащихся имеет выполнение набросков и зарисовок. Краткосрочный рисунок способствует развитию чувства композиции, цельности восприятия и творческого мышления, зрительной памяти.

Роль набросков и зарисовок в процессе обучения студентов неоднократно рассматривалась многими художниками-педагогами: В. С. Кузин, В. А. Могилевцев, Н. Н. Ростовцев, Ю. В. Коробко и другими.

Наброски и зарисовки помогают накоплению зрительных впечатлений, развитию наблюдательности, помогают видеть главное и отбрасывать второстепенное, то есть способствует развитию цельности восприятия. Так же выполнение набросков и зарисовок с натуры развивает умение анализировать действительность, подмечать характерные особенности объектов и явлений, а это – необходимый компонент художественного творчества [1, с. 19-84].

В. А. Могилевцев в центре внимания ставил вопрос о необходимости «рисования с образцов», в рамках которого студенты, прежде всего, заучивали классические пропорции и формы, решали композиционные и тональные задачи. Сегодня в рамках выполнения работ с гипсовых слепков задачи заучивания пропорций и форм зачастую не ставятся, поэтому студентам при работе с живой натурой приходится выполнять параллельно зарисовки стоп,

кистей и прочего. Последовательность ведения длительных учебных и быстрых творческих рисунков должна быть схожей [2, с. 7-11].

Важно указать на различия наброска и зарисовки. В наброске художник запечатлевает общее ощущение от объекта, делается акцент на наиболее важных элементах композиции. Зарисовка является черновой версией художественного произведения, на которой художник проверяет композиционные, тональные и пространственные решения.

Главное отличие наброска от длительного рисунка заключается в следующем: рисуя набросок, художник стремится быстро, не отвлекаясь на детали, задать четыре основополагающих компонента рисунка: композиция, пропорции, движение и тональные отношения. Наброски могут выполнять функцию «черновика» будущей картины, а также являться самостоятельным произведением. Главным преимуществом набросков является быстрота их выполнения. За время, отведенное на выполнение одного длительного рисунка, можно сделать множество зарисовок, каждая из которых будет иметь не меньшее значение в формировании понимания формы рисуемого объекта. Идентичность действий, необходимых для выполнения наброска и полномасштабной работы, способствует закреплению навыков. Рисуя один и тот же объект с разных ракурсов, рисующий изучает его, начинает лучше понимать и осознанно воспроизводить форму объекта, выявлять общие закономерности в рисунке. Все перечисленное помогает в дальнейшем отойти от бездумного срисовывания. Опора на понимание формы объекта по своей сути является важным шагом на пути к правильному академическому рисунку. Также выполнение зарисовок способствует развитию множества полезных навыков: умение владеть карандашом, развивать глазомер, чувствовать разницу тональных отношений и другие. Ещё одним из преимуществ наброска является большая свобода в применении техник и материалов. Допустимо использование мягких материалов с их дальнейшим растушёвыванием для передачи тональных отношений, что также ускоряет процесс выполнения работы. В набросках могут применяться следующие материалы: сангина, уголь, сепия, пастель. В целом допустимо использование любых материалов.

Наброски можно разделить на несколько разновидностей: натурные и по памяти. В натурном наброске художник отображает окружающую его действительность, будь то гипсовая фигура или прохожий в парке – «все, что окружает художника - может быть запечатлено». Набросок по памяти помогает использовать ранее приобретённые знания уже без использования натуры.

Существует некоторое количество разновидностей набросков: линейные, линейные наброски с тоновой проработкой формы, наброски с применением схемы построения, наброски «схемой», наброски тоном, пятном.

В линейных набросках не используется тон. Форма объекта передаётся построением непрерывных линий, которыми очерчиваются общие очертания. Этими линиями художник выражает свои первые впечатления от объекта: его габариты, положение в пространстве, общие формы. Линейные наброски являются наиболее простыми.

Линейные наброски с тоновой проработкой формы имеют места, заполненные тоном путем штриховки или растушёвывания. Художник сразу моделирует объем, заполняя участки пространства между линиями тоном. Наброски такого типа хорошо передают форму, не требуя при этом высокого уровня проработки.

Наброски с применением схем построения производятся путём начертания вспомогательных линий, отображающих общую динамику формы. В таких набросках возможна последующая моделировка объёма штрихами или растушёвкой.

При рисовании набросков «схемой» художник изображает не столько общую форму, сколько совокупность геометрических тел, её образующих. В этом виде набросков художник анализирует структуру объекта, разбивая её на множество простых форм.

Набросок тоном или же пятном отличается от всех остальных тем, что художник не использует линии для передачи формы. Художник изначально воспринимает объект как пятно, на котором отображает светлые и тёмные участки, таким образом выявляя форму и объем. Этот вид можно назвать наиболее живым и пространственным.

Многократное повторение идентичных приёмов в построении формы, передачи тона или света на изображаемом объекте в конечном итоге приводит к закономерному улучшению навыка. Соответственно скорость обучения рисунку можно повысить не столько сложностью, сколько количеством выполняемых работ. Наброски и зарисовки, как ни что иное помогают в становлении профессионального художника, имеющего ряд навыков, отточенных путём многократного повторения. Начав рисовать зарисовки и наброски в свободное время и внедрив это в свою повседневную практику, студент делает огромный вклад в собственное профессиональное развитие.

Выполнение набросков и зарисовок является важной ступенью в развитии профессиональной деятельности студентов, так как позволяет заложить основу для развития профессиональных навыков, которые начинающий художник-педагог сможет активно использовать в своей дальнейшей учебной и профессиональной деятельности.

🕮 *Литература*

1. Кузин, В. С. Рисунок. Наброски и зарисовки: Учебное пособие для студ. высш. пед. учеб. Заведений / В. С. Кузин. – М. : Изд. центр «Академия», 2004. – 232 с.

2. Могилевцев, В. А. Наброски и учебный рисунок / В. А. Могилевцев. – СПб. : Артиндекс, 2009. – 91 с.

3. Коробко, Ю. В. Краткосрочный этюд как средство формирования базовых навыков в живописи с натуры у будущих учителей изобразительного искусства / Ю. В. Коробко, М. Н. Степанова. – Общество: социология, психология, педагогика. 2017. – № 5. – С. 83-85.

4. Радлов, Н. Э. Рисование с натуры / Н. Э. Радлов. – М. : «Художник РСФСР», 1978. – 96 с.

3D-АНИМАЦИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ

3D-ANIMATION IN THE EDUCATIONAL ENVIRONMENT

Д. Д. Руденко, О. Н. Русакович
D. Rudenko, O. Rusakovich
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *В статье раскрывается понятие и значение 3D-анимации, сферы и области ее применения в образовательной среде.*

Annotation. *The article reveals the concept and meaning of 3D animation, the scope of its application in the educational environment.*

Ключевые слова: *3D-технологии; 3D-анимация; информационные технологии; трехмерная графика; компьютерная графика.*

Keywords: *3D technologies; 3D animation; Information Technology; three-dimensional graphics; computer graphics.*

В настоящее время современные информационные технологии играют очень важную роль во всех сферах жизни человека. Они призваны готовить молодое поколение к жизни в новых информационных условиях, научить его полноценно воспринимать различную информацию, понимать ее, осознавать ее возможные социальные последствия и воздействие на психику человека, овладевать способами общения на основе вербальных и визуальных форм коммуникации.

3D-технологии – это одно из наиболее бурно развивающихся направлений новых информационных технологий, как в жизни современного человека, так и в образовательной среде.

Одно из главных призваний трехмерной графики – придание движения (анимация) трехмерной модели либо имитация движения среди трехмерных объектов. Внедрение 3D-технологий в сферу образования сделало возможным использование компьютерных программ как иллюстративных материалов, проведение тестирования и контрольных работ при помощи компьютерной техники, сочетая традиционные домашние задания с творческими. Стала возможной организация дистанционных уроков. Многие задания по предмету в компьютерном варианте (или выполняемые при помощи компьютерной техники) позволяют развить творческие способности учащихся, взглянуть на предмет с разных сторон и проявить себя в новой деятельности или ситуации [2].

3D-анимация – это созданные с помощью компьютерной графики объекты, движущиеся в трехмерном пространстве.

Сейчас трудно представить себе области, в которых не применялась бы интерактивная компьютерная графика и 3D-анимация. Интерактивная машинная графика становится все более доступным и популярным средством общения человека с компьютером. Знание азов компьютерной графики и умение их использовать на простейшем бытовом уровне становятся неотъемлемыми элементами грамотности и культуры современного человека [1].

В образовательной среде 3D-анимация широко используется в электронном обучении. В электронном обучении использование 3-мерных компьютерных моделей дает возможность создавать тренажеры, полностью имитирующие дорогостоящее или опасное оборудование. Будущие водители, врачи, летчики начинают обучение с компьютерных тренажеров [1].

Еще одна сфера применения анимации – это когнитивная 3D-анимация. Когнитивная компьютерная графика – это совокупность приемов и методов образного представления условий задачи, которое позволяет либо сразу увидеть решение, либо получить подсказку для его нахождения. Д. А. Поспелов так характеризует это вид графики:

- создание таких моделей представления знаний, в которых была бы возможность однообразными средствами представлять как объекты, характерные для логического мышления, так и образы-картины, с которыми оперирует образное мышление;
- визуализация тех человеческих знаний, для которых пока невозможно подобрать текстовые описания;
- поиск путей перехода от наблюдаемых образов-картин к формулировке некоторой гипотезы о тех механизмах и процессах, которые скрыты за динамикой наблюдаемых картин [1].

В основном 3D-анимация в обучении используются в демонстрационных целях. 3D-анимация в обучении это не только будущее, но и настоящее, которое требует специализированных навыков и знаний в данной области. Системе образования требуется большое количество специалистов, владеющих 3D-технологиями, в том числе 3D-анимацией.

📖 *Литература*

1. Алехина, Г. В. 3D-графика : интернет курс [Электронный ресурс] / Г. В. Алехина, М. В. Козлов, Н. Я. Спивакова // Московский финансово-промышленный университет «Синергия», 2011. – Режим доступа : http://www.e-biblio.ru/book/bib/design/3d_graphics/3D.html. – Дата доступа : 16.03.2021.

2. 3D-графика и анимация [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.studopedia.org/13-110479.html. – Дата доступа: 14.03.2021.

СОВРЕМЕННАЯ АВТОРСКАЯ КУКЛА В БЕЛАРУСИ

DEVELOPMENT OF A MODERN AUTHOR'S DOLL IN BELARUS AND ABROAD

Е. А. Сергеенков
E. Sergeenkov
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук – М. Ю. Приймова

Аннотация. *Рассматривается авторская кукла как явление современного искусства. К сфере искусства авторскую куклу позволяет отнести воплощение в ней художественного образа. Подчеркивается равноправие авторской художественной куклы и произведений других видов искусств.*

Annotation. *The article deals with the issues of modern artistry, manifested in the author's doll as a work of art. To the sphere of art, the author's doll can be attributed to the embodiment of a unique artistic image in it. Emphasizing the equality of the author's art doll and works of classical art forms.*

Ключевые слова*: авторская кукла, современное искусство, современная эстетика.*

Keywords: *author's doll, artistry, contemporary art, modern aesthetics.*

Первой авторской художественной куклой условно считают куклу французского художника Эдгара Дега, выполненную им в 1881 году. Она была представлена широкой публике на выставке импрессионистов в Париже – восковая статуэтка «Petite Danseuse» («Маленькая танцовщица»), одетая в настоящее платье из ткани. Однако, согласно определению, к авторским куклам можно отнести любые куклы ручной работы, вплоть до античных, древнеегипетских, а также кукол, созданных до эпохи фабричного производства [1].

Авторская художественная кукла исследована мало. Узкий круг изданий, касающийся этой проблематики, носит специфическую и узкопрактическую направленность (каталоги выставок, отдельные разделы изданий, посвященных истории куклы как явлению в целом или истории куклы-игрушки и театральной куклы). Все они систематизируют биографические, технологические сведения, дают представление о работах художников и, по сути, представляют собой источники фактической информации. Не разработана терминология, исследования ведутся лишь с культурологической позиции, исключая

искусствоведческий и исторический подходы, зачастую не сформулированы вопросы и проблемы для изучения.

Авторская кукла – явление достаточно новое, и в некотором смысле она выступает как своеобразный знак времени. Предпосылки к появлению феномена авторской куклы можно обнаружить в начале XX века, однако наиболее интенсивное развитие относится к 1980-2000-м годам в Западной Европе и США, к 1990-м годам – в России. Все эти двадцать лет художественной практики сопровождались накоплением разнородного фактического материала, требовавшего систематизации и теоретического осмысления.

Авторская художественная кукла – синтетический вид искусства, включающий элементы скульптуры, живописи, дизайна костюма, декоративно-прикладного искусства. Соответственно, в арсенале выразительных средств, создающих художественный язык куклы, великое множество техник и приемов. В авторской кукле, органически связанной с декоративно-прикладным искусством, материал зачастую диктует образность, а образ – в свою очередь – материал [2, с. 144].

От выбора материалов, их грамотного использования и наиболее подходящего для воплощения авторского замысла сочетания зависит успешность воплощения художественного образа будущей куклы, ее художественная ценность. Ю. М. Лотман пишет, что, переходя в мир взрослых, кукла несет с собою воспоминания о детском, фольклорном, мифологическом и игровом мире. Это делает куклу необходимым компонентом любой зрелой «взрослой» цивилизации.

Необходимо отметить, что полифункциональность, многозначность и видовое разнообразие куклы делают ее объектом изучения искусствоведения, культурологии, философии, социологии, психологии, педагогики и этнографии. В течение XX века феномен куклы постоянно вызывал интерес, главным образом, у двух групп исследователей: этнографов и педагогов. В начале века «кукольный» мотив был заметным явлением в русской культуре, образ куклы находил отражение в искусстве и литературе, в это время были начаты первые исторические и этнографические изыскания. В это же время был обобщен богатый фактический материал, созданы исследования по истории, этнографии, педагогике игры и игрушки, а также театральной куклы. В конце XX столетия интерес к кукле как к самобытному феномену возобновился, и существовавшие исследования были дополнены работами по культурологии, были предложены принципы типологии куклы, различные ее типы были описаны и подвергнуты анализу.

В современном мире авторская кукла стала очень популярной. Это связано с доступностью художественного образования и богатейшим

разнообразием материалов для изготовления кукол (текстиль, металл, фарфор, глина, дерево, пластик и т.д.). Творцом авторской куклы может быть любой человек – было бы желание и знания, достаточные для создания произведения.

Интерьерные куклы – предмет украшения дома или экспонат домашней коллекции, или подарок для любимого человека. Кукла всегда изготавливается только в единственном экземпляре, возможен приблизительный повтор с новыми элементами. Выдающимися мастерами в этой области являются Николай и Елена Байрачные (Беларусь).

Каркасная кукла – кукла с мягким тканевым телом на проволочном каркасе с лепными головой и корпусом, руками и ногами. Мастерами в этой области считаются Анна Балаш (Беларусь), Ирина Рожко (Беларусь). Автором уникальных кукол из папье-маше является Марина Скидан (Беларусь).

Текстильная кукла изготавливается из колготок, специальными утяжками создается образ куклы, тело часто каркасное. Лица текстильных кукол получаются шаржевыми, гротескными, неповторимыми. Интересны текстильные куклы Анастасии Савастеевой (Беларусь). Также хочется отметить выпускников и студентов БГПУ, которые внесли и вносят свой вклад в развитие авторской куклы: Ольгу Котову, Ирину Рожко и других.

Создавая авторскую куклу, человек осваивает собственную жизнь через эмоции, фактически создавая другую вселенную, параллельную реальность. В кукле автор воплощает свои мечты, к которым приобщает зрителя, и реализует свой творческий потенциал. В последние годы современное искусство авторской куклы породило спрос на нее не только среди коллекционеров, но и искусствоведов, дизайнеров интерьеров, одежды и даже архитекторов.

Присутствие авторской куклы в интерьере стало уже давно хорошим тоном и показателем изысканного вкуса его обладателей. Во всем мире ежегодно проводятся сотни крупных выставок, посвященных искусству куклы. В Беларуси уже несколько лет проводится международная выставка кукол «Панна Doll'я», куратором и идейным вдохновителем которой является Надежда Цигановская.

В современном мире тысячи взрослых людей увлекаются коллекционированием или созданием различных видов кукол и игрушек. Кукла – неотъемлемая часть нашей культуры, как древней, так и современной.

📖 *Литература*

1. Голдовский, Б. П. Куклы : энциклопедия / Б. П. Голдовский. – М. : Время, 2004. – 496 с.

2. Лейдекер, М. А. Сущностная характеристика авторской куклы и вопросы художественности / М. А. Лейдекер. – Челябинск, 2015. – С. 142-148.

ЗНАЧЕНИЕ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ ПРИ ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-ХУДОЖНИКОВ

THE IMPORTANCE OF THE ACADEMIC SCHOOL OF PAINTING IN THE PREPARATION OF FUTURE TEACHERS-ARTISTS

А. А. Сивакова
A. Sivakova
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – А. М. Шкороденок

Аннотация. *В статье рассматриваются особенности академической школы живописи в системе высшего художественного образования. Приводятся краткие сведения об истории становления академической школы живописи. Автор исследует ее влияние на формирование ключевых профессиональных навыков педагога-художника. Обосновывается востребованность академической школы в современной художественно-образовательной среде.*

Annotation. *The article deals with the features of the academic school of painting in the system of higher art education. Brief information about the history of the formation of the academic school of painting is given. The author examines its influence on the formation of the key professional skills of the teacher-artist. The article substantiates the relevance of the academic school in the modern art and educational environment.*

Ключевые слова*: академическая школа живописи; педагог-художник; живопись; профессиональные навыки.*

Keywords: *academic school of painting; teacher-artist; painting; professional skills.*

История обучения живописи насчитывает многие столетия. Современное художественное образование определяется высоким уровнем развития академической школы живописи. С понятием «академическая школа живописи» тесно связаны термины: «академия», как учебное заведение, и «академизм», как тип художественного мышления и направления в искусстве.

Впервые академии появляются в Италии в XV – начале XVI веков. Первые академии больше походили на собрания людей, обсуждающих различные вопросы, чем на образовательные учреждения. Академии были самые разнообразные: Академии наук, Академии медалей и надписей, доблести, славы и т. д.

Позднее среди них стали выделяться и художественные академии. Флорентийская академия искусства создаётся в 1541 году. В 1560 году Дж. Вазари организовал «Академию рисунка» во Флоренции. В 1585 году в Болонье начала свою деятельность Академия вступивших на правильный путь, организованная живописцами братьями Карраччи. Учебные заведения нового типа создавали иные условия подготовки художника. В Академиях можно было получить знания в самых различных областях: от анатомии и перспективы до истории и философии. На смену старой ремесленной схеме «мастер-ученик» приходит принцип свободного гуманистического всестороннего образования.

В XVII веке появились европейские академии. В Париже в 1648 году была открыта Королевская Академия живописи и скульптуры. XVIII век становится веком господства академий. В Петербурге в 1757 году по инициативе графа Шувалова основана Российская «Академия трех знатнейших художеств», а в Лондоне в 1768 году сэр Джошуа Рейнолдс основал Королевскую Академию искусств [4].

В XIX веке идёт процесс укрепления «академической системы» в подготовке будущих художников. В академию для обучения стали принимать с юного возраста на полный пансион закрытого типа. Учащиеся совершенствуют мастерство, переходя из класса в класс. Условием перевода в следующий класс является положительная оценка, полученная в предыдущем. Так, в Императорской Академии художеств классы носили названия: «Копийный», «Головной», «Натурный» и в них ученики постигали школу рисунка, пройдя которую допускались к изучению живописи. Итогом обучения являлось написание дипломной картины, по заранее утверждённым темам [1, с. 189].

Академизм – это направление в рисунке и живописи, которое существовало и развивалось на протяжении XVII – XIX веков. Художники использовали реалистичные цвета, тщательно работали над светотенью, выстраивали безупречную линейную перспективу и не экспериментировали с одеяниями своих героев: они должны были четко соответствовать выбранной исторической эпохе [4]. Основу академизма составлял французский классицизм. Большой вклад в развитие академической живописи внесла русская школа живописи, которая сформировалась в первой половине XIX века. Яркие представители русского академизма – Ф. Бруни, А. Иванов и К. Брюллов [3]. Понятие академизма в настоящее время получило широкое значение и стало использоваться для описания работ художников, имеющих профессиональное художественное образование и навыки создания произведений высокого технического уровня.

XIX век принес в русскую академическую школу живописи свои изменения. Новизну в систему методов учебного рисунка и живописи ввел К. П. Брюллов. Он положил в основу обучения рисование с живой натуры,

избегавшее излишней идеализации. Н. Н. Ростовцев, известный педагог и автор учебников по рисунку, говорил: «Академия как высшее художественное учебное заведение, следующее научным методам преподавания, помогало всестороннему развитию и образованию молодых художников. Особенно необходимо академическое обучение при овладении рисунком – основой основ изобразительного искусства» [1, с. 189].

Традиции методического обеспечения системы художественно образования заложены ее основателями, исходя из классической школы реалистического искусства (российской Академии художеств, школы П. П. Чистякова, Д. Н. Кардовского и др.). В области преподавания академической живописи дальнейшее ее развитие связано с научно-методологическими исследованиями Г. В. Беды, С. П. Ломова, В. С. Кузина, А. А. Унковского и других художников-педагогов [1, с. 193].

При подготовке педагогов-художников одним из основных факторов является обучение академической живописи. Методика преподавания живописи может включать в себя традиционные и современные подходы. К традиционным методам обучения живописи относятся: изучение колорита, законов перспективы и композиции, копирование работ мастеров, пленэрный метод обучения [2, с. 210].

Изучение основ академической живописи является сложным процессом, в котором ведущее место занимает зрительное восприятие. Глубина и точность восприятия характеристик, осмысленность изображаемого, умение профессионально преобразовать увиденное во многом определяет успешное решение как сложных учебных, так и самостоятельных творческих задач [2, с. 193].

Для формирования живописного восприятия реальной действительности у студентов традиции академической школы живописи имеют первостепенное значение. Так как в основе академической школы лежит реализм – основной способ выражения содержания в изобразительном искусстве. Кроме того, академическая школа живописи способствует формированию профессиональных навыков художника, а также определяет использование методов, приемов и средств живописного видения цвета и построения изображения. Только правильно сформированное живописное восприятие дает художнику возможность свободно воплощать действительность в изобразительной форме.

Многие современные высшие учебные заведения сохраняют и развивают академическую школу живописи и рисунка, вводя в неё, с одной стороны, богатство и многообразие опыта предыдущих веков, а с другой – преобразуя и создавая новые технические приемы живописи и рисунка.

🕮 *Литература*

1. Ростовцев, Н. Н. Академический рисунок : Учеб. для студентов худож.-граф. фак. пединститутов. – 3-е изд., доп. и перераб. / Н. Н. Ростовцев. – М. : Просвещение, Владос, 1995. – 239 с.

2. Кузнецов, Е. Ф. Формирование визуального восприятия в изобразительной деятельности: на примере обучения студентов художественно-графических факультетов рисунку и живописи : Дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Е. Ф. Кузнецов. – М., 2008. – 343 с.

3. Библиотека статей для художников [Электронный ресурс] : https://paintingart.ru/historypainting/paintingstyle/academisme.html. – Дата доступа : 20.03.2021

4. Энциклопедия живописи [Электронный ресурс] : https://artchive.ru/encyclopedia/4239~Academism. – Дата доступа : 27.03.2021.

РОЛЬ ЛЕПКИ В РАЗВИТИИ МЕЛКОЙ МОТОРИКИ И ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ У ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

THE ROLE OF MODELING IN THE DEVELOPMENT OF FINE MOTOR SKILLS AND CREATIVE IMAGINATION IN PRIMARY SCHOOL CHILDREN

В. Столерова, В. Шинкевич
V. Stolerova, V. Shinkevich
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. — М. Ю. Приймова

Аннотация. *В статье рассматривается актуальность занятий лепкой с детьми младшего школьного возраста и необходимость развития их творческого воображения, а также обосновываются преимущества глины как материала для творчества.*

Annotation. *The article discusses the relevance of modeling classes with children of primary school age and the need to develop their creative imagination, as well as substantiates the advantages of clay as a material for creativity.*

Ключевые слова*: образовательный процесс; эстетическое воспитание; лепка; творчество.*

Keywords*: educational process; aesthetic education; modeling; creativity.*

Актуальной проблемой в развитии детей младшего школьного возраста является недостаточная развитость мелкой моторики. Педагогический опыт преподавателей в начальной школе показывает, что для многих учеников затруднительны точные движения рук [2]. Мелкая моторика включает в себя также умение выполнять бытовые действия, рисовать, вырезать по контуру, самостоятельно одеваться. Близость расположения в коре головного мозга центров, отвечающих за моторику и речь, также приводит к тому, что дети с развитой мелкой моторикой умеют связно разговаривать и точно выражать свои мысли.

Даже если для ребёнка не представляет сложности построение геометрических фигур и начертание букв, занятия лепкой не будут бесполезны для него — лепка оказывает влияние через работу руками и на развитие памяти, интеллекта, воображения, а также мыслительных и речевых способностей.

Немаловажной является растущая проблема компьютерной зависимости, одним из способов профилактики и лечения которой является нахождение подходящего и интересного для ребёнка занятия вне виртуального мира.

Крайне важно создавать положительное настроение на занятиях лепкой, чтобы сформировать у детей позитивное восприятие и стремление к творчеству.

Кроме вышеперечисленного, занятия лепкой приносят эстетическое наслаждение, расслабляют и снимают стресс. На фоне постоянного информационного потока современного общества время концентрации на создании формы и движениях рук оказывает успокаивающий и умиротворяющий эффект. Поэтому актуальность лепки, работы с объёмом бесспорна.

Работа в объёме, как для ребёнка, так и для взрослого, начинается с выбора материала на основе его отличительных свойств. Глина — пластичный, мягкий материал, предоставляющий множество вариантов для творчества. Она обладает приятным однотонным цветом, послушна в руках и красива как материал, что ценно для занятий лепкой с детьми. Глина для работы должна быть эластичной и хорошо промятой.

Преимущество глины состоит также в том, что она даёт простор для детской фантазии при использовании различных методов декорирования. Даже применяя обычные предметы (ткани, шнурки, бусины), методом штамповки можно получить узор. Не менее интересной является декоративная выразительность растрескивания подсохшей глины (однако её не следует путать с текстурой сухой и тощей глины, которая быстро ломается и даёт грубые трещины, в отличие от текстуры влажной и жирной глины, хорошо гнущейся и образующей мелкие трещины на поверхности). Глину можно мять, ваять из неё, раскатывать, формировать из неё изделия при помощи жгутовой техники, склеивания или сгибания пластов. Интерес к традиционным и новым способам формовки поощряет детей стремиться к поиску знаний по теме. Кроме того, готовое изделие из глины, в отличие от пластилина, также можно расписать, изучая дополнительно работу с цветом.

Современная учебная программа рекомендует для занятий лепкой один час в неделю. Этого времени, как показывает педагогическая практика, вполне достаточно для оказания положительного влияния работы с объёмом на развитие детей. Для наилучшего результата необходимо учитывать особенности возраста учеников.

Сходство лепки с игрой даёт преимущество использования дидактических игр перед началом работы с глиной. Они развивают способность к анализу формы при помощи рук, чувство осязания, формируют аналитическое мышление. Немаловажно то, что игры, как начало изучения лепки, задают положительное настроение и желание заниматься. Детям можно предложить игры в "угадайку" с определением предмета в мешочке на ощупь. Такой метод исследования крайне важен при работе с объёмом, так как достоверно известно, что увидеть, а следовательно вылепить или изобразить что-то человек может,

только если знает этот предмет достаточно хорошо. Исследование объектов при помощи рук схоже с тем, как новорождённые изучают мир. Это даёт наиболее полное представление о форме и развивает, помимо прочего, пространственное воображение.

При лепке с натуры детям младшего школьного возраста легче воспринимать объекты, имеющие ярко выраженную форму и однотонный цвет. Перед началом работы необходимо позволить ребёнку изучить предметы, потрогать их. Детям необходимо иметь возможность повернуть объект, рассмотреть его со всех сторон. Для того, чтобы вылепить что-то, необходимо тщательно осмотреть объект. Следовательно, лепка с натуры вынуждает обращать внимание на детали, концентрироваться на строении предмета и его пропорциях. Такая работа ума развивает наблюдательность, глазомер и поощряет замечать красоту предметов, не заметную при беглом взгляде.

Лепка развивает и творческое воображение. Когда перед ребёнком стоит задача составить композицию самостоятельно, дети часто опираются на уже встреченные ранее образы, что улучшает зрительную память и внимательность. Чередование лепки с натуры и лепки по замыслу также формирует художественный вкус.

Возможности для общения со взрослыми и сверстниками на занятиях лепкой делают её ценным педагогическим инструментом. Крайне важно развивать у детей интерес к творчеству, и созидательная деятельность, сходная с игрой, подходит для младших школьников как нельзя лучше.

📖 *Литература*

1. Марчук, В. И. Подготовительный курс керамики: учебно-методическое пособие / В. И. Марчук. – Брест : БрГУ, 2015. – 48 с.

2. Плетнёва, Н. М. Развитие творческих способностей у детей дошкольного возраста на занятиях лепкой : квалификационная работа / Н. М. Плетнёва. – Екатеринбург : УрГПУ, 2017. – 76 с.

3. Алябьева, М. В. Влияние мелкой моторики на психомоторное развитие детей : методическая разработка / М. В. Алябьева. – Димитровград, 2013/14. – 8 с.

БЕЛОРУССКИЕ НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И ИХ КУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ

BELARUSIAN FOLK MUSICAL INSTRUMENT AND THEIR CULTURAL SIGNIFICANCE

А. Д. Фурс
A. Furs
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – М. Ю. Приймова

Аннотация. *В статье рассматриваются традиционные белорусские народные музыкальные инструменты и их культурное значение.*

Annotation. *In the article revealed are traditional folk musical instruments and what cultural significance they had in everyday life.*

Ключевые слова: *дуда, колёсная лира, жалейка, сурма.*

Keywords*: duda, wheeled lira, pity, surma.*

На белорусских землях было много различных музыкальных инструментов, которые прочно вошли в традиционную культуру. Например, дуда – европейский народный музыкальный инструмент, являющийся родственником шотландской волынке, был одним из самых распространенных музыкальных инструментов на территории Беларуси. Её история берет своё начало еще в дохристианских, языческих временах. Дуда играла важную роль в жизни белорусов, она использовалась на семейных и календарных праздниках или важных событиях: при рождении человека, а также после смерти на его похоронах играли на дуде. Она, как символ гармонии, успокаивала богов, позволяя человеку спокойно пройти в мир иной. При этом дуда создавалась в начале года, в течение года на ней играли, а в конце года, на колядках, её, если год был хороший, вешали на дуб, а если плохой, то разбивали об него [4]. Так каждый год создавалась новая дуда.



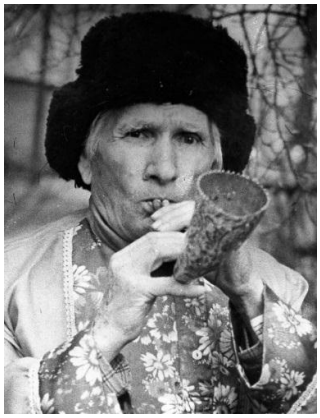
Dudar Bielaruski (Wilen. hub. Dzisien. pawietu).
Дудар Беларускі (Вилен. губ. Дзисен. павету).

Можно сказать, что главным отличием дуды от прочих видов волынок была большая ритуальная значимость инструмента, но она также повсеместно использовалась и в светской жизни. В неё играли в связке с другими инструментами, и это считалась весьма престижным занятием. Так в XIX веке живая музыка с использованием дуды считалась признаком богатства, ведь услуги дударя стоили недешево [1].

Дуда могла использоваться с другими инструментами, такими, как колёсная лира. Колёсная лира – это струнный смычковый инструмент; в отличии от дуды она появилась относительно недавно.



Первое упоминание о лире на территории Беларуси было в XV – XVII веках [3]. В отличие от Западной Европы, где лира использовалась как танцевальный инструмент, на территории Беларуси лира также имела ритуальное значение. Лирник занимался тем, что обходил дома, в которых недавно кто-то умер, с молитвами. Это не только давало успокоение духу человека, но и позволяло очистить дом от негативного влияния духа. Зачастую музыканты, играющие на лире и распевающие молитвы, для простых людей могли восприниматься как посланники свыше, и им давались разнообразные гостинцы, чтобы задобрить бога [4]. Данный обычай являлся своеобразным наследием языческих времен, когда люди приносили богам жертвоприношения. В этом свою роль сыграл и сам инструмент, а точнее, тот звук, который он издавал: низкий, монотонный или пронзительный.



Жалейка была описана в записях А. Тучкова, относящихся к концу XVIII века [2]. Данный инструмент был широко распространен на землях России,

Беларуси, Украины и Литвы, но изначально он использовался для того, чтобы пастухам было удобнее сгонять стадо. Также он иногда использовался как погребальный инструмент. Отсюда, по одной из научных теорий, и пошло название жалейки. Сейчас жалейку используют редко.

Похожим на жалейку был музыкальный инструмент под названием сурма. Первые упоминания в летописях были в XIII веке, впоследствии она часто изображалась на гравюрах, посвящённых различным событиям. Она отличалась от жалейки большими габаритами и отсутствием дырочек для изменения тона.



Звук сурмы, очень пронзительный и сильный, снискал большую популярность в военном деле [4]. В армии она использовалась для подачи сигналов, устрашения врага и поднятия боевого духа войска. Она имело крайне широкое распространение благодаря дешевизне производства (из цельного куска дерева) и лёгкости в использовании. Сурма также активно использовалась на праздниках; довольно часто звуки сурмы можно было услышать во время проведения свадебного обряда [5].

🕮 *Литература*

1. Белорусские инструменты – народные инструменты: цимбала, дуда [Электронный ресурс] // Альманах «Страницы истории Белоруссии». – 2021. – Режим доступа : http://litvin.org/2014/06/belorusskie-instrumenty-narodnye-instrumenty-cimbala-duda/. – Дата доступа : 18.03.2021.

2. Изготовление музыкального инструмента Жалейка [Электронный ресурс] // Сайт Avega. – 2011. – Режим доступа : http://avega.net.ua/avega/2011/08/31/izgotovlenie-muzyikalnogo-instrumen/. – Дата доступа : 18.03.2021.

3. Про колёсную лиру – начало [Электронный ресурс] // Перуница Сайт. – 2021. – Режим доступа : https://www.perunica.ru/kultura/9139-pro-kolesnuyu-liru-nachalo.html. – Дата доступа : 18.03.2021.

4. Сосновский, З. Старыя інструменты Беларусі [Электронный ресурс] / З. Сосновский // YouTube. – 2020. – Режим доступа : https://youtu.be/qvK_IfwkMDM. – Дата доступа : 18.03.2021.

5. Сурна – древний русский народный язычковый духовой музыкальный инструмент [Электронный ресурс] // Славянская Лавка. – 2014. – Режим доступа : https://www.slavyarmarka.ru/tv-surna/. – Дата доступа : 18.03.2021.

БЕЛОРУССКИЙ НАРОДНЫЙ КОСТЮМ В СЦЕНИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ТАНЦОРА

BELARUSIAN FOLK COSTUME IN SCENE PRACTICE OF DANCER

А. С. Шастин
A. Shastsin
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – О. А. Коврик, кандидат искусствоведения, доцент

Аннотация. *Белорусский народный костюм в наше время очень редко можно встретить надетым на людях в повседневной жизни. Такую одежду можно увидеть в основном только на сцене, в творческих номерах артистов, танцоров, музыкантов или вокалистов. Наблюдая за ними и их костюмами в сценической практике, можно отметить и выделить небольшие изменения в строении национального костюма. Но в то же время традиции вышивки и образ белорусской одежды сохраняются в нем достаточно полно.*

Annotation. *Belarusian folk costume is very rare nowadays. That clothes can be mainly found only in the creative performances of the artists. Observing them and their costumes you can trace small changes in the structure of the national costume. But at the same time the traditions of embroidery and the image of Belarusian clothing are saved in the costume.*

Ключевые слова: *белорусский костюм; вышивка; головной убор, сценический костюм, народный костюм.*

Keywords: *belarusian costume; embroidery; headwear, stage costume, popular costume.*

Белорусский народный костюм — одежда, которую белорусский народ использовал и в повседневной жизни, и в праздничной. Национальный костюм является одним из главных элементов этнической культуры белорусов. Среди этнических примет народный костюм является вторым после языка. Он отражает характер народа, уровень его духовной и материальной жизни в разные исторические периоды. На формирование белорусского народного костюма оказали влияние многие факторы: природные условия, географическое положение, основные занятия населения, особенности развития региона, формы вероисповедания, торговые и культурные связи с соседями. Он сохраняет в себе традиции белорусского народа.

Хотя Беларусь и не такая большая страна, но в ней насчитывается 22 варианта национального костюма по 6 регионам — Центральная Беларусь, Восточное Полесье, Западное Полесье, Понеманье, Подвинье и Приднепровье.

Региональные различия в основном состоят в деталях костюма и сюжетах орнамента, способах повязывания и носки отдельных частей, элементов костюма. Так что в былые времена по костюму можно было определить из какой местности человек, каково его семейное положение и даже примерный возраст [1, с. 22].

Традиционный мужской костюм состоял из рубахи и брюк (портов). Рубаху носили навыпуск и подпоясывали цветным поясом. Рубахи были простого туникообразного кроя, с длинными рукавами и воротником-стойкой. Ворот рубахи, края рукавов и подол обязательно украшались вышивкой. Брюки шились в основном из льняного полотна. В костюме обязательной деталью был пояс, а также головной убор и обувь [1, с. 23].

Наиболее ярко региональное и художественное разнообразие белорусского национального костюма воплотилась в женской одежде. Основой женской одежды была искусно вышитая туникообразная сорочка, юбка-андарак, жилет (гарсэт) и фартук. Фартуки украшались вышивкой, кружевами и складками.

Самым важным завершающим элементом белорусского костюма был головной убор. Для девушек это могли быть венки, узкие повязки-рушники, «скіндачкі». Замужним дамам вообще не разрешалось показываться с непокрытой головой. Они носили платки или наметки. Для мужчин головными уборами были летом – картузы или соломенные шляпы (капялюшы), зимой — овчинные кучмы и аблавухи на меху.

Ключевым элементом в традиционной одежде белорусов была вышивка. Древний геометрический орнамент украшал сорочки, фартуки, головные уборы. Все эти старинные узоры имеют в происхождении языческие мотивы, связанные с символикой плодородия земли, растений, животных, птиц и людей. Все виды вышивки выполнялись на белом льняном полотне красным и черным (или синим вместо него) цветом. Такой универсальный тип колористической триады сочетался с серебристо-белым фоном – естественным цветом отбеленного льняного полотна. А красный цвет у славян считался символичным как цвет крови, солнца, жизни. Но поскольку жизнь не вечна, в вышивку вводили немного черного или синего цвета.

В настоящее время белорусский народный костюм используют в основном в театральных и сценических постановках. Он теряет свои утилитарные качества, в нем важно то, чтобы актеру или танцору было удобно и легко проводить свои выступления, то есть двигаться, жестикулировать, перемещаться в пространстве. Для современного сценического костюма могут использоваться любые материалы, однако, предпочтительнее гигроскопичные, обеспечивающие хорошую впитываемость выделяющейся влаги. Это качество хорошо обеспечивают натуральные волокна, тот же лен, который, однако, иногда может быть несколько тяжел для сценического костюма танцора. Кроме

того, важным свойством сценического костюма является его живописность, способность ткани красиво или эффектно разворачиваться в пространстве вокруг фигуры танцора в процессе исполнения им сценического (танцевального) номера. Выбор ткани для сценического (танцевального) костюма зависит от решения его автора, художника по костюмам, задумки хореографа, характера движений, то есть от сценического образа и предназначения костюма. Фасон костюма в целом стремится к сохранению традиционного образа. Конечно, исходя чаще всего из соображений экономии финансовых средств, сегодня предпочтительно используют недорогие синтетические материалы. Но для более аутентичных и роскошных сценических (танцевальных) костюмов выбирают ткани приближенные к традиционным, натуральным, в составе которых присутствуют хлопок, лен, шерсть, шелк.

Большинство сценических мужских костюмов состоит из рубахи, штанов, сапог или лаптей, и яркого текстильного пояса. В зависимости от творческого номера к образу добавляют соответствующий головной убор, жилетку. Женский сценический костюм в национальном стиле также состоит из рубахи, клетчатой или полосатой юбки, фартука, безрукавки, пояса и головного убора. Украшены костюмы традиционными белорусскими узорами.

На сцене артисту важно, чтобы костюм не создавал лишних проблем при передвижении и выполнении сценических трюков. Тело артиста должно дышать, так как костюмы в основном используются в помещении. Он не должен сковывать или утяжелять движения, создавать неприятные телесные ощущения (колоть, щипать или натирать кожу) и т. д. Костюм должен представить образ национального характера и помочь артисту выразить этот образ, а не утяжелить его.

В заключение хочется отметить, что в сценической (танцевальной) практике белорусский народный костюм играет очень важную роль, участвуя вместе с артистом (танцором) в его выступлении. Он создает характерный художественный образ народа, без которого зрителю невозможно окунуться в то время, место и в ту атмосферу, которые выражают этот образ, для чего и создаются такие сценические номера.

📖 *Литература*

1. Абутак // Этнаграфія Беларусі : Энцыкл. / Рэд. П. Шамякін [і інш.]. – Мінск : Беларус. сав. энцыкл., 1989. – С. 17.

2. Кашуля // Этнаграфія Беларусі : Энцыкл. / Рэд. П. Шамякін [і інш.]. – Мінск : Беларус. сав. энцыкл., 1989. – С. 258.

3. Намітка // Этнаграфія Беларусі : Энцыкл. / Рэд. П. Шамякін [і інш.]. – Мінск : Беларус. сав. энцыкл., 1989. – С. 337.

4. Панева // Этнаграфія Беларусі : Энцыкл. / Рэд. П. Шамякін [і інш.]. – Мінск : Беларус. сав. энцыкл., 1989. – С. 385.

5. Раманюк М. Адзенне // Этнаграфія Беларусі : Энцыкл. / Рэд. П. Шамякін [і інш.]. – Мінск : Беларус. сав. энцыкл., 1989. – С. 21-32.

ДИСКУССИОННАЯ ПЛОЩАДКА «ДИАЛОГ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ»

РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В МИРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ

DEVELOPMENT OF PERFORMING AND APPLIED ARTS IN THE WORLD SPACE

Ань Лэй, С. М. Кобачевская, кандидат педагогических наук, доцент
An Lei, S. Kobachevskaya
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *Исполнительские искусства варьируются от вокальной и инструментальной музыки, танца и театра до пантомимы, пения стихов и за их пределами. Они включают в себя многочисленные формы культурного самовыражения, которые отражают творчество человека и которые также встречаются, в некоторой степени, во многих других областях нематериального культурного наследия. В то время как произведения исполнительского искусства не имеют никакой другой функции, кроме обеспечения эстетической или интеллектуальной стимуляции зрителя, произведения прикладного искусства обычно являются функциональными объектами, которые были "приукрашены" или творчески спроектированы с учетом как эстетики, так и функции. В данной статье будет рассмотрено современное состояние, а также развитие исполнительского и прикладного искусства в мировом пространстве.*

Annotation. *The performing arts range from vocal and instrumental music, dance, and theater to pantomime, verse singing, and beyond. They include numerous forms of cultural expression that reflect human creativity and that are also found, to some extent, in many other areas of intangible cultural heritage. This article will consider the current state, as well as the development of performing and applied arts in the world space.*

Ключевые слова*: исполнительское искусство, прикладное искусство, искусство в мировом пространстве, развитие искусства*

Keywords*: performing arts, applied arts, art in the world space, art development.*

Начать данную статью мы решили с рассмотрения развития именно исполнительского искусства.

Музыка, пожалуй, является самым универсальным из исполнительских искусств и встречается в каждом обществе, чаще всего как неотъемлемая часть других форм исполнительского искусства и других областей нематериального культурного наследия, включая ритуалы, праздничные мероприятия или устные традиции. Его можно найти в самых разнообразных контекстах: сакральных или профанных, классических или популярных, тесно связанных с работой или развлечениями. Музыка также может иметь политическое или экономическое измерение: она может рассказывать историю сообщества, воспевать влиятельного человека и играть ключевую роль в экономических сделках. Случаи, по которым исполняется музыка, столь же разнообразны: браки, похороны, ритуалы и посвящения, празднества, всевозможные развлечения, а также многие другие социальные функции [1].

Танец, хотя и очень сложный, можно описать просто как упорядоченные телесные движения, обычно исполняемые под музыку. Помимо физического аспекта, ритмические движения, шаги и жесты танца часто выражают чувство или настроение, или иллюстрируют конкретное событие или повседневный акт, такие как религиозные танцы и те, которые представляют охоту, войну или сексуальную активность [4].

Традиционные театральные представления обычно сочетают актерское мастерство, пение, танец и музыку, диалог, повествование или декламацию, но могут также включать кукольное искусство или пантомиму. Эти искусства, однако, больше, чем просто "представления" для аудитории; они также могут играть решающую роль в культуре и обществе, такие как песни, исполняемые во время выполнения сельскохозяйственных работ, или музыка, являющаяся частью ритуала. В более интимной обстановке часто поют колыбельные, чтобы помочь ребенку уснуть.

Инструменты, предметы, артефакты и пространства, связанные с выражением культуры и практикой, – все это включено в определение нематериального культурного наследия, содержащееся в Конвенции. В исполнительском искусстве это включает музыкальные инструменты, маски, костюмы и другие украшения тела, используемые в танце, а также декорации и реквизит театра. Исполнительские искусства часто исполняются в определенных местах; когда эти пространства тесно связаны с представлением, они считаются культурными пространствами по Конвенции [1].

Многие формы исполнительского искусства сегодня находятся под угрозой. По мере того как культурные практики становятся стандартизированными, многие традиционные практики отбрасываются. Даже в тех случаях, когда они становятся более популярными, только некоторые выражения могут принести пользу, в то время как другие страдают.

Музыка, пожалуй, один из лучших примеров этого, учитывая недавний взрыв популярности "Мировой музыки". Хотя он играет важную роль в культурном обмене и поощряет творчество, которое обогащает международную художественную сцену, этот феномен также может вызывать проблемы. Многие разнообразные формы музыки могут быть гомогенизированы с целью получения последовательного продукта. В этих ситуациях мало места для определенных музыкальных практик, которые жизненно важны для процесса исполнения и традиции в определенных сообществах.

Музыка, танцы и театр часто являются ключевыми элементами культурного продвижения, предназначенными для привлечения туристов и регулярно фигурирующими в маршрутах туроператоров. Хотя это может принести больше посетителей и увеличить доходы в страну или сообщество и открыть окно в ее культуру, это также может привести к появлению новых способов представления исполнительского искусства, которые были изменены для туристического рынка. В то время как туризм может способствовать возрождению традиционных исполнительских искусств и придавать "рыночную ценность" нематериальному культурному наследию, он также может иметь искажающий эффект, поскольку представления часто сводятся к показу адаптированных основных моментов для удовлетворения потребностей туристов. Часто традиционные формы искусства превращаются в товар во имя развлечения, с потерей важных форм общественного выражения [2].

Многие музыкальные традиции были приспособлены к западным формам нотации, чтобы их можно было записать, или для целей образования, но этот процесс может быть разрушительным. Многие формы музыки используют гаммы с тонами и интервалами, которые не соответствуют стандартным западным формам, и тональные тонкости могут быть потеряны в процессе транскрипции. Помимо того, что музыка становится однородной, изменения в традиционных инструментах, чтобы сделать их более знакомыми или более легкими для игры для студентов, такие как добавление ладов к струнным инструментам, коренным образом изменяют сами инструменты [3].

Далее рассмотрим развитие прикладного искусства в мировом пространстве.

Сразу, хотелось бы отметить, что прикладное искусство не является в первую очередь экспрессивным (хотя и включает в себя экспрессивные элементы). Прежде всего, прикладное искусство – это то, что создано для достижения чего-то. В рекламе оно применяется для того, чтобы сделать сообщения более мощными. В ремесле оно применяется, чтобы сделать что-то, что хорошо продается.

Таким образом, мы можем дать следующее определение прикладному искусству: прикладное искусство – это все искусства, которые применяют

дизайн и украшение к повседневным и по существу практическим предметам, чтобы сделать их эстетически приятными. Этот термин используется в отличие от изящных искусств, которые производят предметы, не имеющие практического применения, единственная цель которых – быть красивыми или каким-то образом стимулировать интеллект. На практике они часто пересекаются. Прикладное искусство в значительной степени пересекается с декоративным искусством, и современное создание прикладного искусства обычно называют дизайном.

Термин "прикладное искусство" относится к применению (и полученному продукту) художественного замысла к утилитарным предметам повседневного обихода. Прикладное искусство охватывает огромный спектр изделий и предметов, от чайника или стула до стен и крыши железнодорожного вокзала или концертного зала, авторучки или компьютерной мыши [5].

Для простоты произведения прикладного искусства делятся на два типа: стандартные изделия машинного производства, на которые был нанесен определенный дизайн, чтобы сделать их более привлекательными и простыми в использовании; и индивидуальные, эстетически приятные, но в основном функциональные, ремесленные изделия, изготовленные ремесленниками или квалифицированными рабочими. Художественные дисциплины, которые классифицируются как прикладное искусство, включают промышленный дизайн, дизайн одежды, дизайн интерьера, а также графическое искусство и дизайн (включая компьютерную графику), а также большинство видов декоративно-прикладного искусства (напр. мебель, ковры, гобелены, вышивка, батик, ювелирные изделия, изделия из драгоценных металлов, керамика, ювелирное дело, плетение корзин, мозаика и стеклянная посуда). Иллюминированные рукописи и более поздняя книжная иллюстрация также классифицируются как прикладное искусство. Архитектуру тоже лучше всего рассматривать как прикладное искусство [6].

Таким образом, мы можем сделать следующий вывод – прикладное искусство очень отличается от исполнительского искусства, где целью является создание эстетики, которая прекрасна сама по себе или сознательно помещает себя в художественную традицию или движение. И хотя граница между этими двумя областями часто размыта, ее можно резюмировать следующим образом: исполнительское искусство – это, по сути, интеллектуальное занятие, тогда как прикладное искусство фокусируется на полезности. Мода – прекрасный пример расхождения между двумя видами искусства.

🕮 *Литература*

1. Исполнительские искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/wiki/Исполнительские_искусства. – Дата доступа : 18.03.2021.

2. Исполнительские искусства сегодня [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://kartaslov.ru/карта-знаний/Исполнительские+искусства. – Дата доступа : 18.03.2021.

3. Покровский, А. В. Исполнительское искусство [Электронный ресурс] / А. В. Покровский // МНИЖ. – 2013. – №4-3 (11). – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitelskoe-iskusstvo. – Дата доступа : 20.03.2021.

4. Макарова, В. Г. Значение выразительности в исполнительском искусстве [Электронный ресурс] / В. Г. Макарова // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2012. – № 27. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/znachenie-vyra. – Дата доступа : 20.03.2021.

5. Сысоева, Л. С. Искусства «чистые» и прикладные [Электронный ресурс] / Л. С. Сысоева // Знание. Понимание. Умение. – 2006. – № 1. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstva-chistye-i-prikladnye. – Дата доступа : 18.03.2021.

6. Кузнецова, Л. А. Декоративно-прикладное искусство как исток изобразительного искусства [Электронный ресурс] / Л. А. Кузнецова // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2011. – № 6. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/dekorativno-prikladnoe-iskusstvo-kak-istok-izobrazitelnogo-iskusstva. – Дата доступа : 20.03.2021.

ФОРМИРОВАНИЕ ТРАНСКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ МАГИСТРАНТОВ ПОСРЕДСТВОМ АВТОРСКИХ ОБРАБОТОК ДЛЯ САКСОФОНА

SHAPING MASTERS' OF MUSICAL ARTS TRANSCULTURAL COMPETENCE VIA AUTHOR'S PROCESSINGS FOR SAXOPHONE

Ван Биньбинь
Wang Binbin
Южноукраинский национальный
педагогический университет имени К. Д. Ушинского (Китай)
Науч. рук. – Г. Ю. Николаи, доктор педагогических наук, профессор

Аннотация. *В статье рассматривается понятие транскультурности, которое характеризует современные культурные сдвиги на макроуровне. Дается определение транскультурной компетентности будущих магистров музыкального искусства как способности находить наднациональное единство средствами музыки. Рассматриваются средства формирования транскультурной компетентности магистрантов-саксофонистов, среди которых выделяются аранжировки и обработки фольклора разных народов с использованием транскультурной специфики инструмента.*

Annotation. *The article considers the concept of transculturalism, which is inherent in modern cultural shifts on macrolevel. The author defines transcultural competence of future Masters of musical art as an ability to promote transnational unity by means of music. The article considers means of shaping transcultural competency of Masters saxophone players, paying special attention to arrangements and processings of different nation's traditional music using transcultural specific features of the instrument.*

Ключевые слова*: формирование транскультурной компетентности; магистранты; инструментальная подготовка; авторские обработки для саксофона.*

Keywords*: shaping transcultural competence, Masters, instrumental training, author's processings for saxophone.*

В современном мире, который стремительно глобализируется, виртуализируется и становится транснациональным, актуализируется проблема создания такого международного образовательного пространства, в котором могли бы реализоваться как национальные интересы, так и интересы личности на новой концептуальной основе. В этом пространстве традиционное образование, которое базируется на концептах национальной культуры и

соответствующей самоидентификации личности, попадает под влияние транскультурных тенденций развития общества.

В этой связи обратимся к исследованиям Людмилы Горбуновой, которая считает концепт транскультурности решающим в определении ориентиров развития современного образования: «Таким образом, концепт транскультурности позволяет увидеть совершенно иную картину отношений между культурами. Не картину изолированности и конфликта, а картину обмена и взаимодействия. Если представленная концептуализация современной культуры в епоху глобализации является релевантной, тогда задачи для будущего в области образования и воспитания должны решаться только через обращение к концепту транскультурности» [1, с. 331].

Прогностический потенциал концепта транскультурности является, на наш взгляд, наиболее адекватным концептом сегодняшней культуры и наиболее четко аргументирован Вольфгангом Вельшем [2]. Ученый считает, что идеи интеркультурности и мультикультурности ныне потеряли свое значение, поскольку они продолжают использовать идеи национальной культуры. В то же время понятие транскультурности прежде всего характеризует современные культурные сдвиги на макроуровне, выступая как следствие внутренней дифференциации и усложнения современных культур [2]. Таким образом, возникает потребность решения проблемы формирование транскультурной компетентности студенческой молодежи, в нашем случае – магистрантов-саксофонистов.

С позиций инструментальной подготовки мы определяем транскультурного компетентность магистров музыкального искусства как интегрированное качество личности, как способность осознавать художественно-образное содержание музыкальных произведений в контексте современных глобализационных процессов, понимать жанрово-стилевые особенности мирового музыкально-инструментального искусства, быть коммуникабельным и владеть транскультурным музыкальным репертуаром. Подчеркнем, что на первом этапе работы с магистрантами-саксофонистами все же не обойтись без использования музыкальных произведений, которые имеют яркий национальный колорит.

Сегодня инструментальная подготовка будущих магистров музыкального искусства из Китая и других стран осуществляется в отдельных педагогических университетах Украины. Оптимальными средствами формирования транскультурной компетентности соискателей высшего образования считаем аранжировки и обработки музыкального фольклора в процессе их музыкально-инструментальной подготовки, которая осуществляется преимущественно в классах игры на фортепиано, скрипки и саксофона. Из всех этих музыкальных инструментов именно последний носит яркие признаки транскультурности,

поскольку он не имеет аналогов в народной традиции любой страны и был искусственно создан Адольфом Саксом, бельгийским музыкальным мастером в середине XIX века.

В Научно-исследовательской лаборатории факультета музыкального и хореографического образования Университета Ушинского мы проводим эксперименты, создаем и исполняем обработки музыки для саксофона. Если для формирования мультикультурной компетентности, прежде всего, нужно знать и исполнять фольклорную музыку, то для формирования транскультурной компетентности мы создаем обработки в популярных стилях.

Среди различного музыкального материала, выбранного для обработок, остановимся для примера на китайской народной песне «Флейта из бамбука» и украинской колыбельной «Ой ходить сон біля вікон». Обе песни совпадают по характеру (созерцательный, спокойный), но отличаются по специфическим средствам музыкальной выразительности. Китайская песня использует пентатонику, а украинская – переменный размер. В то же время эксперимент показал, что использование характерных для саксофона средств выразительности (мелизмов, вибрато и особенно джазовой импровизации) позволяет создать обработки, которые вносят новое, наднациональное понимание традиционной музыки.

Выводы. Транскультурную компетентность будущих магистров музыкального искусства определяем как способность искать и находить наднациональное единство средствами музыки. Именно эта компетентность позволяет магистрантам быть востребованными в различных регионах нашей планеты в качестве преподавателей и исполнителей-инструменталистов. Среди средств формирования транскультурной компетентности магистрантов-саксофонистов в первую очередь выделяем аранжировки и обработку фольклора разных народов с использованием транскультурной специфики инструмента.

🕮 *Литература*

1. Горбунова, Л. С. Концепт транскультурности как основа новой образовательной парадигмы / Л. С. Горбунова // Гілея: науковий вісник: Філософські науки. – Вип. 96. – Київ, НПУ Драгоманова, 2015. – С. 327-331.
2. Welsch W. Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today / W. Welsch // Spaces of Culture: City, Nation, World, ed. by Mike Featherstone and Scott Lash. – London, 1999. – P. 194-213.

РИТМ КАК ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО ЛИЧНОСТИ УЧАЩЕГОСЯ

RHYTHM AS AN AESTHETIC SENSE OF THE PUPIL PERSONALITY

Ван Ган
Vang Gang
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – И. А.Турченко, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье чувство ритма раскрыто как эстетического качество личности с позиции гармонизации отношений ребенка и окружающего мира, как средство выразительности.*

Annotation. *In the article, the sense of rhythm is disclosed as an aesthetic quality of the personality from the position of harmonizing the relationship between the child and the surrounding world, as a means of expressiveness*

Ключевые слова*: ритм; чувство ритма; эстетическое чувство; гармонизация.*

Keywords*: rhythm; rhythm sense; aesthetic sense; harmonization*.

В современной цивилизации каждый ребенок сталкивается с многообразием жизненных ритмов, ускорением темпа жизни. Многообразие ритмов, зачастую аритмичность процессов, формируют дисгармонию в диаде «ребенок – мир». Создание благоприятных условий для гармонизации отношений ребенка с природной и социальной средой, с окружающими людьми и самим собой – одна из основных задач системы образования, позволяющей ритмизировать жизненное пространство ребенка.

Понятие «ритм» – это не только музыкальный термин. Данное понятие рассматривается с различных сторон и в психолого-педагогической, и в философской литературе. В философии ритм рассматривается с точки зрения ритмической организации всего существующего, в психологии – с позиции трудовой деятельности (Н. Д. Левитов), как фактор развития человечества в филогенезе (К. Бюхер). Основа музыкально-ритмического чувства была раскрыта Б. М. Тепловым, а эстетическую сущность данного понятия рассмотрел в своих трудах В. Н. Ягодинский. Педагогический аспект развития чувства ритма рассматривается через призму музыкальной деятельности.

Среди определений ритма можно выделить три основные группы:

- ритм – временная структура любых воспринимаемых процессов, образуемая акцентами, паузами, членением на отрезки, их группировкой, соотношениями по длительности и др.;

- ритм речи – произносимые и слышимые акцентуация и членение, не всегда совпадающее со смысловым членением, графически выражаемым знаками препинания и пробелами между словами;

- ритм в музыке – это её распределение во времени или (более узко) – последовательность длительностей звуков, отвлечённая от их высоты (ритмический рисунок в отличие от мелодического).

Однако чувство ритма – эстетическое чувство. Именно на эту его особенность обращает внимание китайская музыкальная педагогика. В основе концепции музыкального воспитания в стране лежат идеи конфуцианства и даосизма, ориентированные на «совершенствование личности, обогащение души; самосовершенствование, воспитание добродетели, нормативного поведения» [3, с. 158]. На основе этих идей сформулирована главная задача эстетического и музыкального образования в современном Китае: воспитание личности с активной жизненной позицией, способной понимать красоту, сопереживать и чувствовать. Современное китайское музыкальное образование ориентировано, в первую очередь, на развитие потенциальных возможностей учащихся через музыку как часть культуры.

Исследователи отмечают, что «эстетические чувства обладают своеобразным притяжением, поэтому, испытав их, личность стремится снова встретиться с вызвавшими их предметами или явлениями» [1].

П. В. Симонов выделяет витальные, социальные и идеальные чувства. Если говорить о ритме как эстетическом чувстве, то чувство ритма может проявляться у детей на трех уровнях: жизненно необходимые ритмы – ритмы организма, ритмы социальной среды, соотношение ритмов организма и социальной среды с духовными устремлениями – гармонизация ритмов. В основе зарождения чувства ритма как эстетического качества лежит его проявление на всех уровнях.

Согласно исследованиям А. Ф. Лобовой, эстетические чувства можно объединить в группы в зависимости от источника: «природосообразные (линии, пропорции, симметрии, ритма, пространства, времени), социально значимые (меры, гармонии, тона, стиля, формы, пластики, тембра), духовно ценные (прекрасного, возвышенного, комического, безобразного и др.)» [2]. Чувство ритма отнесено автором к приодосообразным. Следовательно, мы можем говорить о том, что воздействие ритмически организованной среды на ребенка активизирует развитие эстетических чувств.

Чувство ритма как эстетическое качество развивается на протяжении всей жизни человека. Однако основы эстетических чувств закладываются в период

дошкольного возраста, когда идет формирование основ эмоциональной культуры.

Ритм – один из первоисточников, первоэлементов музыки, всегда жизненно важный для музыкального искусства. Своеобразие ритма состоит в том, что он не только выразительное средство музыки, но и выразительное средство других видов искусства. Ритм встречается и вне искусства. Ритмы относительны, они являются носителями определенной информации, могут характеризовать различную среду (художественную, предметную), передавать взаимоотношения и др.

Ритм – связующий элемент между временем и человеком. «Восприятие во времени ритма как сбалансированного чувства природных, социальных, космических процессов, становится эстетическим феноменом, то есть чувством ритма, что является по своей сущности эстетическим чувством» [1].

Ритм – эстетическое качество личности выполняет гармонизирующую функцию. Чувство ритма заключается в согласованности всех ритмов человека, в умении улавливать благоприятные социальные ритмы. Ритмичность – одно из основных свойств любого живого организма. Ребенок – это «система», пронизанная ритмами.

В связи с тем, что ребенок постоянно находится в определенной ритмической, пространственной, временной среде, то возрастает и педагогический потенциал ритма как средства эстетической выразительности и воспитания. Являясь средством выразительности, ритм оказывает непосредственное влияние на все процессы в организме ребенка. В развитии ритмичности ребенка, безусловно, ведущую роль играет музыка. Однако следует не забывать о том, что ритм становится носителем эстетической информации лишь в тогда, когда он становится чувством ритма конкретной личности.

📖 *Литература*

1. Дрень, О. Е. Развитие чувства ритма у старших дошкольников в процессе музыкально-игровой деятельности : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.07 [Электронный ресурс] / О. Е. Дрень; Ур. гос. пед. у-т. – Екатеринбург, 2003. – 24 с. – Режим доступа : http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-07/dissertaciya-razvitie-chuvstva-ritma-u-starshih-doshkolnikov-v-protsesse-muzykalno-igrovoy-deyatelnosti#ixzz6qzSN3Vd9. – Дата доступа : 30.03.2021.

2. Лобова, А. Ф. Теоретические основы формирования у детей эстетического отношения к человеку / А. Ф. Лобова. – Екатеринбург : Ур. гос. пед. ун-т, 2000. – 156 с.

3. Сяньюй, Хуан. Система музыкального образования в Китае [Электронный ресурс] / Сянюй Хуан // Вестник СПбГУКИ. – 2012. – № 2 – С. 155–159. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-muzykalnogo-obrazovaniya-v-kitae. – Дата доступа : 30.03.2021.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ШКОЛЕ

PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL ASPECTS OF MUSIC EDUCATION AT SCHOOL

Ван Сиянь, С. М. Кобачевская, кандидат педагогических наук, доцент
Wang Xiyan, S. Kobachevskaya
БГПУ (Китай)

Аннотация*. В статье анализируются психологические и педагогические проблемы школьного музыкального образования. Раскрывается основной содержательный состав и образовательный потенциал международных концепций в современной системе музыкального образования.*

Annotation*. The article analyzes the psychological and pedagogical problems of school music education. The main content and educational potential of international concepts in the modern system of music education are revealed.*

Ключевые слова: *психология; музыка в школе; эстетическое воспитание.*

Keywords*: psychology; music at school; aesthetic education.*

Определение музыкального воспитания как одного из важнейших факторов формирования духовной культуры личности пришло к нам из древности. Музыкальное обучение входило в систему воспитания детей и занимало довольно значительное место в общественной жизни уже задолго до нашей эры в Китае, Индии, Египте, Древней Греции и других странах мира.

Представители древнегреческой философии Платон и Аристотель, которые выдвинули на первый план духовное развитие человека и признали музыку необходимым компонентом в воспитании, именно в положительном воздействии музыки видели важное условие формирования гармоничной личности [1, с. 500].

В Китае в эпоху Чжоу (XII – XIII вв. до н. э.) подготовкой музыкантов занималась специальная придворная служба, музыка была важнейшим элементом воспитания и входила в число наук, обязательных для изучения.

В период господства барокко (XVIII века) в Европе наиболее интенсивно развивалось драматическое и оперное искусство, которое влияло на развитие музыкальной педагогики, обогащало вокальную и хоровую культуру. Осложнялась музыкальный язык, средства музыкальной выразительности, на свет появилось большое количество новых музыкальных инструментов – скрипка, альт, виолончель, совершенствовался орган, клавесин, духовые

инструменты. Интенсивно развивалось музыкально-эстетическое воспитание и во Франции.

Свою особую роль во взглядах на музыкальное искусство, на закономерности и силу воздействия музыки на человека играли известные в мире теории: «теория аффектов», романтическая «эстетика чувства», гегелевское учение о духовном содержании, шопенгауэрская «мировая воля». Природу влияния музыки на личность определяли то как эпос, то как чувства, то как волю, но единственным было признание значимой силы музыкального искусства, его возможностей обеспечивать целостность внутреннего мира человека. Представитель немецкой классической философии Гегель выразил глубокую мысль о том, что в музыке сосуществуют единство противоположностей, ведь в ней «царит глубокая задушевность и проницательность и одновременно строгая благоразумие» [3, с. 282].

Одним из первых в России сделал практические шаги в деле музыкального образования Владимир Федотович Одоевский – выдающийся российский музыкальный ученый, публицист и общественный деятель. Большое значение придавал эстетическому воспитанию основоположник русской педагогической науки, талантливый педагог критик К. Ушинский. В школе определяется лицо будущего государства. Эта мысль нашла выражение в известных словах К. Ушинского: «Запоет школа – запоет вся страна» [9, с. 300].

Начало XX века приносит интересный и ценный опыт в практической музыкальной педагогике. Широко понимая задачи музыкального воспитания, Д. Б. Кабалевский возражает против возведения его к обучению только хоровому пению, что случается в практике школьной работы. Хоровое пение, которое понимается узко, как способ, который должен вести к определенной цели - всестороннему музыкальному развитию, - превращается в самоцель. При этом Д. Б. Кабалевский ни в коей мере не отрицает важности хорового пения. Весь педагогический процесс Д. Б. Кабалевского направлен на то, чтобы учитель музыки не понимал узко свою задачу в школе: разучивание с детьми какого-то количества песен, прохождения с ними указанных в программе произведений. Он пишет: «Значение музыки в школе далеко выходит за пределы искусства. Так же, как литература и изобразительное искусство, музыка решительно вмешивается во все области воспитания и образования наших школьников, она является мощным и ничем незаменимым средством формирования их духовного мира» [13, с. 88].

Эффективность музыкально-воспитательного процесса зависит не только от знания учителем своего предмета, но и от знания им постоянно меняющегося ученика, который развивается, растет. Об этом говорится в книге М. П. Блинова «Некоторые вопросы музыкального воспитания школьников в свете учения о высшей нервной деятельности». М. П. Блинов много лет работает над

выяснением психофизиологических основ в различных музыкальных проявлениях, при восприятии и воспроизведении музыки. В девяти небольших разделах названной книги она рассматривает физиологические основы музыкальных эмоций, музыкальных представлений, индивидуальных различий в отношении к музыке [6, с. 150].

Как доказали ученые-психологи, систематические занятия музыкой в возрасте от 5 до 15 лет позволяют значительно поднять интеллектуальный потенциал человека, лучше развить память, аналитические способности, ориентацию, не говоря уже о положительной коррекции нервной системы. Кроме того, во время слушания музыки регулируются физиологические процессы в организме, стимулируется мышечная активность, повышается общий тонус организма, улучшается речевая и двигательная активность. Влияет музыкальное искусство и на психику, соматику, душевное состояние человека, стало основой возникновения музыкотерапии.

Восприятие музыки – это сложный психический процесс. Психологи и музыканты определяют, что в целом он вписывается между двумя полюсами. Воспринимая музыку, человек выражает свое эмоциональное «я». В сознании воспроизводятся переживания, обиды и мысли, воплощенные композитором в музыкальном произведении. Музыкальное произведение – это совокупность эстетической информации, предоставляемой композитор. Музыка часто передает такие оттенки чувств и переживаний, которые трудно выразить словами. В. Серов справедливо заметил: «Если бы все, что происходит в душе человека, можно было передать словами, на свете не было бы музыки» [17, с. 68]. В свою очередь, язык музыки понятен любому человеку.

📖 *Литература*

1. Аристотель. Сочинения : в 4 т. / Аристотель; [пер. с древнегреч. и общ. ред. А. И. Доватура]. – М. : Мысль, 1984. – Т. 4. – 830 с.

2. Муромцева, Г. А. Музыка и музыкальное воспитание в истории мировой культуры : Хрестоматия (по материалам филос.-эстет., пед. и музык.-теорет. источников) / Г. А. Муромцева ; Вят. гос. гуманитар. ун-т. - Киров : Вят. гос. гуманитар. ун-т (ВГГУ), 2002 (Тип. ЦДООШ). - 100 с.

3. Гегель, Г. В. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Гегель. – М. : Искусство, 1971. – 621 с. – Т. 3 : Система отдельных искусств: лекции по эстетике.

4. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1983. – 241 с.

5. Асафьев, Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев; под ред. Е. М. Орловой. – М. : Музыка, 1985. – 286 с.

6. Блинова, М. П. Некоторые вопросы музыкального воспитания школьников в свете учения о высшей нервной деятельности. – М.-Л. : Педагогика, 1964. – С. 150.

7. Блонский, П. П. Избранные педагогические и психологические сочинения. – М. : Педагогика, 1979. – С. 36, 68.

8. Белинский, В. Г. Избранные педагогические сочинения / Под ред. действ. чл. АПН Е. Н. Медынского. – М.-Л. : Академия пед. наук РСФСР, 1948. – 280 с.

9. Хрестоматия по истории зарубежной педагогики. – М., 1971. – С. 300.

10. Крупская, Н. К. Народное образование и демократия / Н. К. Крупская. – М.-Л. : Работник просвещения, 1930. – 158 с.

11. Гродзенская, Н. Л. Школьники слушают музыку / Н. Л. Гродзенская. – М., 1969. – 168 с.

12. Шацкая, В. Н. Воспитание музыкального вкуса / В. Н. Шацкая // Известия АПН РСФСР. Вып. 11: Вопросы художественного воспитания. – 1947. – С. 31-41

13. Кабалевский, Д. Б. Воспитание ума и сердца : кн. для учителя / Д. Б. Кабалевский. – М. : Просвещение, 1984. – 206 с.

14. Сухомлинский, В. О. Сердце отдаю детям / В. О. Сухомлинский. – Киев : Рад. школа, 1973. – 244 с.

15. Медушевский, В. Суть музыки – устремленность к высшему смыслу жизни / В. Медушевский // Искусство в школе. – 2001. – № 6. – С. 25-30.

16. Бехтерев, В. М. Вопросы, связанные с лечебным и гигиеническим значением музыки / В. М. Бехтерев // Обозрение психиатрии, неврологии и экспериментальной психологии. – 1916. –№1-3. – С. 105-124.

17. Педагогическая энциклопедия. В 4 томах. – М. : Сов. энциклопедия, 1964. Т. 1. – С. 59, 124.

РАЗВИТИЕ ЧУВСТВА РИТМА УЧАЩИХСЯ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИГРОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

DEVELOPMENT OF RHYTHM SENSE IN YOUNGER SCHOOL AGE STUDENTS IN THE PROCESS OF MUSICAL AND PLAYING ACTIVITIES

Ван Хаочжэнь
Wang Haozhen
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – В. П. Бубен, доцент

Аннотация. *В статье рассматриваются вопросы, касающиеся развития чувства ритма учащихся младшего школьного возраста в процессе музыкально-игровой деятельности.*

Annotation*. The article discusses issues related to the development of a sense of rhythm in primary schoolchildren in the process of musical and play activities.*

Ключевые слова*: чувство ритма, учащиеся младшего школьного возраста, упражнения, музыкально-игровая деятельность.*

Keywords*: sense of rhythm, primary school students, creative tasks, musical and play activit.*

Развитие чувства ритма у учащихся младшего школьного возраста в процессе музыкально-игровой деятельности – важная задача педагога начальной школы. Это объясняется тем, что именно младший школьный возраст является сензитивным по отношению к развитию всех основных психических процессов и способностей, в том числе и музыкальных.

В начальной школе игровая деятельность в современных условиях должна занимать должное место в жизни детей и играть важную роль в формировании детской личности. Игра как метод музыкально-эстетического воспитания имеет важное значение для школьников и является одним из основных видов деятельности учащихся начальной школы и важнейшим средством его воспитания. Успешное решение этой проблемы предполагает признание игры как важного вида жизнедеятельности младших школьников. Современная программа «Музыкальное искусство» ориентирует на широкое применение музыкальных игр и различных музыкальных упражнений, танцевальных движений и др. Игра за все время истории человечества привлекала внимание исследователей и всесторонне изучалась как в отечественной, так и в зарубежной литературе. Исследователи активно

обосновывали социально-психологическую роль, культурно-функциональное поле, воспитательную и учебную ценность игры. Многофункциональность игры состоит во взаимодействии всех ее составляющих: мотивационный, деятельностный и когнитивный компонент игры влияет на активизацию инициативы, творческий подход, критическое мышление, целеустремленность позволяют решать вопросы передачи художественных знаний, умений и навыков, способствует получению новых впечатлений и навыков.

Выдающиеся педагоги XX века А. Макаренко [1], В. Сухомлинский [2] и др. обосновали теоретические основы игры, разработали методические аспекты ее организации и отмечали важное значение игры в воспитании младших школьников. А. Макаренко сформулировал идею, принятую многими педагогами о том, что игра – норма жизни для учащихся, и рассматривал игру, как средство подготовки учащихся к работе, повышения гражданских качеств и черт характера, воспитания сознательной дисциплины, чувства ответственности и долга [1].

В. Сухомлинский призывал взрослых искать путь к сердцу ребенка через сказки, фантазии, игры, неповторимое детское творчество. Он писал, что игра – это искра, которая «…зажигает огонек любознательности и интереса. Игра может скрываться и в большом напряжении творческих способностей, представлений. Без игры умственных сил, без творческого воображения невозможно представить полноценного обучения» [2, с. 92].

В процессе музыкально-игровой деятельности учащихся младшего школьного возраста так же целесообразно развивать и чувство ритма. На уроках музыки весьма интересны и плодотворны могут быть речевые упражнения, ритмодекламации. вокально-двигательные разминки, музыкально-ритмические упражнения. Целесообразно применять также чисто ритмические, шумовые импровизации при помощи рук и ног, а также ударных музыкальных инструментов. Развивая чувство ритма у детей необходимо большое внимание уделять музыкально-дидактическим играм, направленным на развитие этой способности.

Речевые игры и упражнения на музыкальных занятиях могут сопровождаться движениями, звучащими жестами (хлопками, притопами, щелчками, шлепками). Тексты для речевых игр просты, соответствуют возрасту младших школьников и легко запоминаются. Это образцы устного народного творчества – песенки, прибаутки, потешки, считалки, дразнилки, колыбельные. Как отмечает В. Ю. Цыкова, «простота выбранного текста позволит уделить больше времени не его заучиванию, а развитию ритма, дикции и другим задачам речевого упражнения. Жестикуляция, пластика, мимика в речевой игре превращается в театральную сценку, позволяют детям импровизировать, раскрывать свой творческий, актёрский потенциал» [3, с. 160].

Одним из видов речевых игр, используемых на музыкальных занятиях, является ритмодекламация. Это ритмичное произнесение текста на фоне звучащей музыки. Музыка для фона подбирается в соответствии с темпом речи, особенностями ритмического рисунка, содержанием текста. Разучивание ритмодекламации на музыкальных занятиях способствует формированию чувства ритма у учащихся, а также развивает эмоциональную отзывчивость, речь, творческие способности младших школьников.

Вокально-двигательные разминки – это вокальные упражнения (песенки, потешки, попевки), сопровождаемые ритмическими движениями («Лиса по лесу ходила», «Барашеньки», «Солнышко», «У Оленя дом большой» и др.). Основная цель вокально-двигательных разминок – сконцентрировать внимание учащихся на координации их собственных движений с пением, с музыкальным метроритмом. Первые задания могут начинаться с самых простых движений – одновременных с вокализированием хлопков в ладоши, постукиваний пальцем одной руки по другой, притопов, шлепков по коленям.

Для развития чувства ритма на занятиях целесообразно использовать все виды музыкально-ритмических движений – музыкально-ритмические упражнения, музыкальные игры (сюжетные и несюжетные, игры под пение), хороводы и пляски. Музыкальное движение – средство развития эмоциональной отзывчивости, ритмичности, выразительности движений, внимания, памяти. Развитие чувства ритма – способности активно переживать музыку, ощущать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно его воспроизводить – предполагает использование музыкально-дидактических игр и пособий, связанных с воспроизведением ритмического рисунка мелодии в хлопках, на музыкальных инструментах и передачей смены характера музыки с помощью движений.

Развитие чувства ритма у учащихся младшего школьного возраста будет эффективным при использовании принципов систематизации, ритмизации и интеграции в организации музыкально-игровой деятельности, а также включение учащихся в пластическое самовыражение; использование сочетания различных видов ритмической деятельности (эвритмия, ритмопластика) – всё это положительно влияет на развитие чувства ритма.

📖 *Литература*

1. Макаренко, А. С. Игра / А. С. Макаренко // Избранные педагогические сочинения : в 2 т. – М., 1977. – Т. 2. – С. 33-42.

2. Сухомлинский, В. А. Сто советов учителю / В. А. Сухомлинский. – Ереван : Луйс, 1981. – Ч. 2. – 174 с.

3. Цыкова, В. Ю. Развитие чувства ритма у старших дошкольников в процессе музыкально-игровой деятельности / В. Ю. Цыкова // Теоретические и практические аспекты развития науки и образования: материалы междунар. (заоч.) научно-практ. конф. – М. : Научно-издательский центр «Мир науки», 2016. – С. 158-165.

СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ ПРИЕМОВ ИГРЫ НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ ЭТНИЧЕСКИХ МЕНЬШИНСТВ КИТАЯ В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

PRESERVATION OF TRADITIONAL SKILLS OF PLAYING ON FOLK INSTRUMENTS OF ETHNIC MINORITIES OF CHINA IN THE SYSTEM OF MUSICAL EDUCATION

Ван Юйтин
Wang Yuting
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – Н. Г. Мазурина, кандидат филологических наук, доцент

Аннотация. *В статье автор рассматривает проблемы сохранения ценностного отношения к национальным музыкальным инструментам, стимулирования интереса учащихся средних школ к изучению этнической инструментальной музыки, воспитания национальной гордости и уверенности в себе в условиях современного социума.*

Annotation*. In the article, the author examines the problems of maintaining the value attitude towards national musical instruments, stimulating the interest of secondary school students in the study of ethnic instrumental music, fostering national pride and self-confidence in the conditions of modern society.*

Ключевые слова: *национальная культура; национальные инструменты; музыкально-инструментальные навыки; сохранение традиций.*

Keywords*: national culture; national tools; musical and instrumental skills; preservation of traditions*.

В процессе модернизации общества и постоянного проникновения иностранных культур традиционный образ жизни и социальные обычаи всех этнических групп в Китае постоянно меняются. Под воздействием различных форм распространения западных музыкальной культуры защита и популяризация национальных музыкальных инструментов сталкиваются с трудностями. С 1980-х годов ЮНЕСКО осознало, что с ускорением глобализации затронуто этническое и народное культурное наследие всех стран и регионов, особенно нематериальное культурное наследие. Этническая культура – это нечто большее, чем материальное культурное наследие. Она хрупкая и непрочная, всегда существует большая угроза потери. Поэтому сохранение и поддержание традиционного исполнительского мастерства игры на национальных музыкальных инструментах сохраняет национальную

культуру. Спасение региональных национальных музыкальных инструментов является актуальной задачей.

Многие страны мира придают большое значение наследованию и сохранению традиционной национальной музыкальной культуры. Япония, Южная Корея и другие страны создали национальные музеи музыкальных инструментов и используют современные технологии, чтобы показать сущность национальной инструментальной музыки.

Китайская национальная музыкальная культура имеет тысячелетнюю историю. В новом веке глобальной экономической интеграции и культурного разнообразия она оказалась в очень серьезной ситуации, и некоторые образцы музыки вымирают. Чтобы защитить культурное наследие китайской музыки, которое передавалось тысячелетиями, люди, носители национальной культуры должны иметь социальную ответственность, обязательства и профессиональные приемы, которые необходимо передать детям.

Для сохранения и защиты китайских национальных музыкальных инструментов в основном используются методы рекламы и маркетинга вместо реальных действий по защите. Это происходит, главным образом, потому что большинство национальных музыкальных инструментов уже давно используются местным населением практически только в качестве необходимых колоритных предметов на концертах и национальных фестивалях, но не в повседневной жизни. Например, такие музыкальные инструменты, как гонги и барабаны, незаменимы на традиционных фестивалях уровня «Шехуо», «Янко» и «Весенний фестиваль на Северо-Западе». Хотя использование этнических музыкальных инструментов может быть ограничено географическим регионом, их жизнеспособность относительно стабильна. Их легко узнают и принимают люди в других регионах. Другими словами, защита китайских национальных музыкальных инструментов как части нематериального культурного наследия – это скорее «вопрос продвижения» [1]. Вместе с тем, существует реальная дилемма, при которой мастерство исполнительства на этнических музыкальных инструментов не имеет преемственности.

В настоящее время развиваются следующие направления национальной концепции сохранения музыкальных инструментов:

1) проведение научно-теоретических исследований;

2) менеджмент музыкального оборудования, позволяющий повысить коэффициент использования этнических музыкальных инструментов;

3) организация работы специалистов по обслуживанию и ремонту музыкальных инструментов;

4) обучение технике сохранения и продления срока службы различных музыкальных инструментов.

С одной стороны, музыка не имеет географических и культурных ограничений, поэтому распространение национальной музыкальной инструментальной культуры имеет уникальные преимущества. Непосредственно в Северо-Западном регионе Китая основное внимание уделяется инновационным методам защиты, распространения и продвижения народных китайских музыкальных инструментов. Активно используются Интернет и новые средства массовой информации. Видеозаписи включают в себя как показ навыков игры на музыкальных инструментах, так и процесса их изготовления. Раскрывается история культуры создания и игры на музыкальных инструментах. В последние годы CCTV запустило множество шоу, таких как «Классическое песнопение Чуань», с аранжировкой и пением древних стихов, чтобы пробудить любовь аудитории к китайской культуре. Ту же форму можно использовать и в целях сохранения традиционного народного музыкально-инструментального исполнительства. Инициатива «Один пояс, один путь» также предоставляет прекрасную возможность для продвижения и защиты традиционных национальных музыкальных инструментов в различных регионах Китая.

Наследие национальной культуры должно получить широкое распространение. Для дальнейшего процветания она должна соответствовать эстетическим стандартам широких масс людей, которые будут их признавать и принимать. С развитием общества и экономики эстетические стандарты людей становятся все более актуальными. Многие традиционные вещи больше не считаются символом красоты в современном обществе, что также является серьезным препятствием для наследования традиционной культуры. По этой причине отношения между традициями и инновациями должны быть тщательно обработаны, чтобы унаследовать национальные музыкальные инструменты и техники игры на них. Для западно-китайских национальных музыкальных инструментов наиболее эффективный способ – полностью ввести их в класс, унаследовать обучение игре на них, перенять приемы от носителей традиции [2].

Защита и наследование национальных музыкальных инструментов неотделимо от полной поддержки системы национальной культуры. Во-первых, при выборе режима правовой защиты общепринятым методом является режим совместной защиты публичного права и частного права. Нематериальное культурное наследие имеет общественный статус. Если оно не охраняется публичным правом, будет трудно обратить вспять тенденцию к исчезновению. Кроме того, нематериальное культурное наследие тесно связано с общественными интересами, и его логично защищать через действия государства и правительства. Во-вторых, в области частного права, права интеллектуальной собственности могут использоваться для защиты

нематериального культурного наследия, включая, помимо прочего, авторское право, права на товарные знаки и патенты. В-третьих, при разработке системы развития и использования нематериального культурного наследия следует установить соответствующую модель распределения «выгод», культурных эффектов, чтобы нематериальное культурное наследие могло действительно приносить пользу субъектам наследования и продвижения, а также стимулировать энтузиазм продления наследования национальных традиций.

🕮 *Литература*

1. Чжао, Дунган. Исследование перспектив развития поясного барабана Ansai с точки зрения защиты нематериального культурного наследия / Дунган Чжао // Журнал Университета науки и технологий. – №3. – Шэньси, 2011. – С. 183–186.

2. Ли, Сяопин. Модель правовой защиты нематериального культурного наследия моей страны / Ли Сяопин, Лю Чжимао // Журнал полицейского колледжа провинции Хунань. – №1. – Хунань, 2014. – С. 80–85.

ОРГАНИЗАЦИЯ УРОКА ПРИ ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ

ORGANIZATION OF A LESSON WHEN LEARNING TO PLAY THE PIANO AT THE INITIAL STAGE

Вань Кэ, И. В. Шеститко, кандидат педагогических наук, доцент
Wan Ke, I. Shestitko
БГПУ (Китай)

Аннотация. *В статье представлены методы и упражнения для организации начального периода обучения игре на фортепиано. Также рассмотрены различные аспекты работы с учеником в первые три года обучения в классе фортепиано.*

Anotation*. The article presents methods and exercises for organizing the initial period of learning to play the piano. Also, various aspects of working with a student in the first three years of studying in a piano class are considered.*

Ключевые слова: *фортепиано, обучение игре на фортепиано, методы работы, упражнения.*

Keywords*: piano, learning to play the piano, working methods, exercises.*

Для работы над произведениями в процессе занятий с учеником необходим *комплекс методов*, направленных не только на формирование исполнительских навыков ребенка, но и на развитие интереса к музицированию:

- *словесный*: объяснение, беседа, рассказ;
- *наглядный*: показ, наблюдение, демонстрация приемов работы;
- *практический*: освоение приемов игры на инструменте;
- *эмоциональный*: подбор ассоциаций, образов, художественные впечатления.

Рассмотрим основные аспекты работы с учеником в первые три года обучения в классе фортепиано.

Первый год. В процессе первого полугодия необходимо выявить базовый уровень музыкальных способностей, уровень интереса к музицированию, степень обучаемости ребенка. Как правило, педагогами используются методические пособия для начинающих, представляющие не только педагогический интерес, но и интерес для ребенка: яркие и красочные книжки, по которым не только можно учиться играть на фортепиано, но и использовать как раскраски или игровой материал. Это могут быть пособия И. Корольковой, С. Барсуковой, Е. Туркиной и др. Довольно разное по продолжительности

время занимает изучение нотной грамоты, что также требует наглядности, дидактических пособий, яркого и запоминающегося оформления.

Игра «с рук» педагога – необходимый аспект работы на уроке специальности, который выявляет степень интереса первоклассника к музицированию. Интересу к игре по нотам способствует литературный подтекст, который помогает развить ритмическое чувство и образное мышление ученика. В ходе такой работы к концу первого года обучения ученик имеет довольно большой музыкально-слуховой запас, первые навыки исполнения разнохарактерной музыки (на примере детских песенок) сольно и в ансамбле с педагогом.

Второй год предполагает усложнение репертуара, более жесткий график работы, постепенный отказ от игровых форм работы, что, как правило, ослабляет интерес учеников к обучению. Сказывается также увеличившаяся нагрузка в общеобразовательной школе. Рамки программных требований не позволяют взять для изучения только понравившиеся произведения. Поэтому педагог должен искать формы работы, направленные на развитие интереса ученика к обязательной программе. Большой опыт работы авторов позволил обобщить свою работу в данном направлении и представить несколько подходов, реализуемых в этот период:

1. *Использование полифонических произведений*: слушание музыки в исполнении клавишных инструментов (клавесин, орган), делать попытки «изобразить» звучание этих инструментов на фортепиано. Все это помогает ученику осознать стилистические особенности исполнения произведения И. С. Баха и способствует повышению интереса к изучению данной музыки.

2. Для изучения произведений крупной формы в репертуар необходимо включать *вариации на народные песенные темы*. Исследование тематического материала (слова народной песни, ее вокализация), разбор характера музыки и выразительных средств способствует выработке устойчивого интереса ребенка к анализу нотного текста. Ученик начинает понимать, что от обозначений, имеющихся в тексте, напрямую зависят характер и образная картина музыкального произведения, что повышает интерес к обучению.

3. Разучивание этюдов как музыкальных зарисовок для развития интереса к их изучению. Каждый этюд воспринимается как музыкальная зарисовка, которая имеет свой сюжет; создается образная картина – небольшой рассказ на тему этюда; выразительные средства «вплетаются» в образ, создавая цельное исполнение.

Работа в данном направлении показывает, что в процессе такого анализа нотного текста учащийся естественным образом осознает указания нотного текста и выполняет их как должное. Технические трудности преодолеваются за счет их связи с образом.

Третий год. Интерес к музыкальному материалу позволяет ученику довольно быстро справиться с нотным текстом и начать работу над созданием образной картины. Опыт предыдущего года способствует активизации самостоятельности ребенка в данной работе, что говорит о появлении устойчивого интереса к обучению фортепианному исполнительству. Схема работы второго года обучения может быть использована и в этот период. Разница – в усложнении технических и звуковых задач.

Для начала урока можно использовать несколько видов упражнений, основанных на простых образах:

• *Упражнение «Пальчики здороваются»* (пальцы левой и правой руки соприкасаются вместе одновременно) (рисунок 1);



Рисунок 1.

• *Упражнение «Опора на стенку»* (тело свободно падает на стену, опираясь на ладони);

• *Упражнение «Бисер»* (играйте ноты в порядке, указанном учителем, по указанию учителя, в скрипичном, а затем в басовом ключе);

• *Упражнение «Веселые шаги»* (игра гамм с нотами разной длины и т. д.).

Затем, когда пальцы «готовы», начинается работа над пьесами, давая ребенку возможность выбрать произведение по своему усмотрению. Если ребенок выберет пьесу с названием, например, «Цыпленок», учитель запомнит персонажа из пьесы и попросит учеников рассказать о главном герое пьесы: о курице, цыплятах и хитрой кошке. Конечно, они хотят поймать маленьких цыплят. Затем учитель читает детям стихи о цыплятах, а затем предлагает ученикам попробовать сделать любые картинки по своему желанию.

В настоящее время интерес детей к творческой деятельности снизился, но интерес к получению знаний и желание приобщиться к миру взрослых растет. Здесь учителя должны менять привычные методы, искать новые формы, методы и средства воздействия. Все трудности этого периода можно объяснить психологическими факторами, которые нельзя игнорировать в процессе обучения: более высокий уровень психологического развития, новое качество личности ученика.

🕮 *Литература*

1. Артоболевская, А. Д. Первая встреча с музыкой : учебное пособие : из опыта работы педагога-пианиста с детьми дошкольного и младшего школьного возраста / А. Д. Артоболевская. – СПб. : Композитор, 2013. – 82 с.

2. Каузова, А. Г. Теория и методика обучения игре на фортепиано / А. Г. Каузова, А. И. Николаева. – М. : Владос, 2001. – 368 с.

3. Юдовина-Гальперина, Т. Б. За роялем без слез, или Я – детский педагог / Т. Б. Юдовина-Гальперина. – СПб. : Предприятие С.-Петерб. союза худож., 1996. – 192 с.

ЭМПИРИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ РЕАЛИЗАЦИИ ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОДХОДА В РБ И КНР

EMPIRICAL STUDY OF IMPLEMENTATION POLY-ARTISTIC APPROACH IN RB AND PRC

Вэнь Синь
Wen Xin
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – Е. С. Полякова, доктор педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье рассмотрены особенности функционирования и реализации принципа полихудожественности в музыкальном образовании Беларуси и Китая. Этот принцип опирается на идею синкретичности, а целостное формирование личности взрослеющего человека смыкается с идеей полихудожественности как механизмом, обеспечивающим реализацию этой идеи.*

Annotation. *The article examines the features of the functioning and implementation of the principle of poly-art in music education in Belarus and China. This principle is based on the idea of syncreticity, and the integral formation of the personality of a maturing person merges with the idea of polyarticity as a mechanism that ensures the realization of this idea.*

Ключевые слова: *полихудожественный подход; музыкальное образование; традиции.*

Keywords: *polyartistic approach; musical education; traditions.*

Внимательный анализ теоретических разработок в русле полихудожественности позволяет отметить, что эта идея близка синкретичности искусства. Обращение мировой педагогической мысли к полихудожественности в начале XXI века оказывается внутренне сообразным китайской художественной традиции и китайской ментальности, которые всегда существовали в русле синкретичности. Европейская же художественная мысль много веков развивалась в русле изолированных искусств и потеряла тот позитивный посыл, который несла в себе синкретичность. Отсюда вытекает, что идея полихудожественности воспринимается европейской педагогикой как новый взгляд на восприятие и функционирование искусства, ведь педагогической общественности приходится преодолевать устоявшиеся традиции восприятия каждого вида искусства изолированно.

Рассмотрим же тенденции развития музыкального обучения в колледжах на фоне полихудожественности. Одним из исследователей этого явления стал

Ху Янь. В своей недавней статье он анализирует глобализацию культуры в связи с мультикультурным и полихудожественным аспектами, считая это направление основным в будущем развитии музыкального образования на фоне множественных стилей, множественных коннотаций, множественных выражений [5]. Поликультурное образование становится возможным только тогда, когда включает идентификацию личности с собственной национальной культурой, а также признание и уважение разных культур [6]. Музыкальное образование должно укреплять разностороннее образование в области музыкальной культуры, которое оказывает большое влияние на содержание и форму образования в колледжах и университетах.

Метод музыкального образования в условиях полихудожественности выявляет характеристики и направления музыкального искусства. Это связано с тем, что диверсификация как тенденция значительно увеличивает количество информации в процессе обучения, содержание становится слишком велико и неоднозначно. В этом случае трудно удовлетворить растущий спрос на нишевый контент (направление) для обучения музыке молодого поколения. Например, некоторым учащимся нравится народная музыка, другим – религиозная, а некоторым – музыка, связанная с литературой и так далее. Поэтому школе необходимо усовершенствовать учебную программу в контексте учебных курсов, чтобы удовлетворить потребности студентов в изучении различных направлений музыкального искусства, и обратить внимание на профессиональное обучение талантливых студентов.

Проблема наследования национальной музыкальной культуры в полихудожественном музыкальном образовании требует вдумчивого исследования. Музыка изначально опиралась на синкретичность в процессе развития человеческой цивилизации. Она может включать в себя литературу, драму, имеет тесную связь с живописью, архитектурой, историей, географией и т. д. Все это определяет возможности музыки в реализации полихудожественности, на что указывают исследования Ян Юэй, Ло Лин, Лян Чжу Юфан и др.

Рассмотрим же обстоятельства, в которых отечественная наука обратилась к взаимосвязи видов искусств. Социальный характер первого обстоятельства состоит в том, что в середине XX века идеологемы в Советском Союзе потеряли свою динамичность. В это время именно через искусство осуществлялась передача духовного опыта человечества, связь между поколениями. Педагогическая мысль признает, что искусство является для молодежи защитой, охраняющий ее от распространяющихся идей насилия, жестокости, национализма. Следующее обстоятельство связано с выявлением мотивирующей функции искусства в становлении личности, в попытке преодоления одностороннего взгляда на человека как на сумму знаний, умений

и навыков. Отечественные ученые обосновали в этот период позицию многогранности и многосторонности личности человека, поддержать которую призваны были предметы гуманитарно-эстетического цикла, занимавшие в тот период значительную долю учебных планов школы. И, наконец, важное обстоятельство заключается в растущем интуитивном понимании педагогическим корпусом роли искусства в построении целостной картины мира, формировании жизнеутверждающего мировоззрения.

В этот период в общеобразовательных учреждениях эстетическое образование осуществлялось в процессе преподавания ряда предметов: «Изобразительное искусство», «Музыка», «Мировая художественная культура», «Хореография», но, кроме этого, существовало и множество различных факультативов, кружков и других форм дополнительного эстетического образования.

Вопросам эстетического воспитания и развития, теории и практики преподавания различных видов искусства посвещались труды О. А. Апраксиной, Э. Б. Абдуллина, Л. Г. Арчажниковой, В. Г. Горецкого, Д. Б. Кабалевского, Т. С. Комаровой, Е. В. Квятковского, В. С. Кузина, Е. В. Шорохова, Б. Т. Лихачева, Ю. У. Фохт-Бабушкина, Л. В. Горюновой и других известных ученых [1, 2].

Анализируя специфику развития идеи полихудожественности в педагогических системах музыкального образования разных стран можно отметить как совпадение ряда позиций, например в РБ и КНР, так и их расхождение. Совпадает в Беларуси и Китае отношение к идее полихудожественности в подготовке специалистов для общеобразовательной школы. И в Китае, и в Беларуси передовая научно-педагогическая общественность понимает, что молодому поколению необходимо преподавать комплекс искусства, т. к. каждый новый вид искусства добавляет некие грани к формированию духовно-эстетического облика обучающихся, отсутствие этой целостности восприятия налагает некие ограничения в восприятии художественной картины мира, разрывая ее и превращая в отдельные малосвязанные фрагменты. Идея целостного формирования личности взрослеющего человека смыкается с идеей полихудожественности как механизмом, обеспечивающим целостность этой личности, ее восприятия [3, 4].

Однако, можно увидеть и значительные расхождения в отношении к реализации принципа полихудожественности в Беларуси и Китае. В Беларуси отмечается изолированность отдельных видов музыкального искусства: обучающийся игре на музыкальном инструменте обычно не специализируется по вокалу или теории музыки. Высокие достижения обычно присутствуют только в одном из видов музыкальной деятельности – остальные обеспечивают

понимание музыкального искусства. К сожалению, подготовка на музыкально-педагогических факультетах ВУЗов по двум специальностям (музыка и хореография, например) не отличается сбалансированностью и обычно заканчиваясь тем, что выпускник выбирает какую-то одну из полученных специальностей. Вероятно, для преодоления этого противоречия необходима кардинальная перестройка всей системы подготовки специалиста.

В Китае же чаще всего обучающиеся специализируются в овладении несколькими видами исполнительства, нам известны, например достижения выпускников музыкально-педагогических отделений университетов, которые равнозначны в своей исполнительской деятельности на классическом, народном инструменте и, одновременно, показывают отличные результаты по вокалу, или танцевальному искусству. В этом проявляется ментальность китайского народа, для которого художественный образ всегда будет приоритетным, а это позволяет наиболее полно реализовать полихудожественный подход, т. к. вся система образования в КНР в той или иной степени отражает сущность культурных традиций и менталитета нации.

Итак, рассмотрев особенности функционирования и реализации принципа полихудожественности в музыкальном образовании Беларуси и Китая, можно констатировать, что этот принцип опирается на идею синкретичности. Целостное формирование личности взрослеющего человека смыкается с идеей полихудожественности как механизмом, обеспечивающим реализацию этой идеи и, одновременно, целостность взрослеющей личности и ее восприятия мира.

🕮 *Литература*

1. Абдуллин, Э. Б. Содержание и организация занятий в различных формах общего музыкального образования : учеб. пособие для студентов высших педагогических учебных заведений / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. – Липецк : ЛГПУ, 2006. – 115 с.

2. Кузин, В. С. Психология : учебник для художественных училищ / В. С. Кузин. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Высшая школа, 1982. – 256 с.

3. Горпиненко, Е. А. Развитие импровизационных способностей учащихся младших классов хореографических училищ: полихудожественный подход: автореферат дис. … к.п.н. / Е. А. Горпиненко. – М., 2014. – 26 с.

4. Ермолинская, Е. А. Взаимодействие искусств как условие активизации педагогического творчества учителя изобразительного искусства: автореф. к.п.н. / Е. А.Ермолинская. – М, 2004 – 20 с.

5. Ху, Янь. Исследование тенденций развития музыкального образования в колледжах на фоне полихудожественности культурного образования / Янь Ху. – Очаровательный Китай. – 2017. – № 2. – С. 42.

6. Чжан, Фэй. О тенденции к диверсификации содержания музыкального образования в обычных школах / Фэй Чжан. – Тяньцзин : Тяньцзиньская консерватория музыки, 2007. – 53 с.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА УЧАЩИХСЯ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИКЕ

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF MUSICAL CREATIVITY OF PRIMARY SCHOOL AGE STUDENTS IN MODERN PEDAGOGY

Гао Шэнхао
Gao Shenghao
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – В. П. Бубен, доцент

Аннотация. *В статье рассматривается проблема развития музыкального творчества у учащихся младшего школьного возраста методами современной педагогики.*

Annotation. *The article deals with the problem of the development of musical creativity in primary school students by the methods of modern pedagogy.*

Ключевые слова: *музыкальное творчество, учащиеся младшего школьного возраста, способности, творческая индивидуальность.*

Keywords*: musical creativity, primary school age students, abilities, creative personality.*

Становление творческой индивидуальности в младшем школьном возрасте является важным условием дальнейшего полноценного развития личности. Человек, обладающий постоянным и осознанным интересом к творчеству, умением реализовать свои творческие возможности, более успешно адаптируется к изменяющимся условиям и требованиям жизни. Создавая свой индивидуальный стиль деятельности, личность более способна к самосовершенствованию, самовоспитанию. Творческий процесс тренирует и развивает память, мышление, активность, наблюдательность, целеустремленность, логику, интуицию. В музыкальном творчестве ведущую роль играет синтез эмоциональной отзывчивости и мышления, абстрактного и конкретного, логики и интуиции, творческого воображения, активности, способности принимать быстрое решение и мыслить аналитически.

Н. А. Ветлугина выделяет три этапа развития детского музыкального творчества:

- создание соответствующей установки детей на новую деятельность. На этом этапе у детей формируются первые представления о процессе сочинения песен, появляется интерес;

• выполнение заданий, способствующих освоению способов творческих действий, поискам решений;

• выполнение заданий, рассчитанных на самостоятельные действия детей, использование сочиненных мелодий в жизни [1, с.69].

Творчество учащихся младшего школьного возраста связано с самостоятельными действиями, с умением оперировать известными музыкально-слуховыми представлениями, знаниями, навыками, умениями применять их в новых условиях, разных видах музыкальной деятельности. Процесс музыкального познания в атмосфере творчества приобретает развивающий характер.

Детское творчество на уроках музыки, конечно, не искусство, оно представляет собой познавательно-поисковую музыкальную практику. Творчество учащихся младшего школьного возраста тем и ценно, что они сами открывают что-то новое, ранее неизвестное им в мире музыки.

Развитию творческих способностей свойственны определенные этапы:

• накопление впечатлений;

• спонтанное выражение творческого начала в зрительных, сенсорно-моторных, речевых направлениях;

• импровизации двигательные, речевые, музыкальные, иллюстративность в рисовании;

• создание собственных композиций, являющихся отражением художественного впечатления: литературного, музыкального, изобразительного, пластического.

Выделенным этапам развития музыкального творчества соответствуют следующие педагогические задачи:

1. Воспитание нравственно-эстетической отзывчивости, эмоциональной культуры учащихся, развитие фантазии, воображения при восприятии художественных произведений в их диалектической взаимосвязи с окружающим миром.

2. Выявление художественно-творческих устремлений на основе проблемных, поисковых методов обучения (беседа, игровая импровизация, диалог, наблюдения, сравнения), а также знания соответствующего типа.

3. Формирование музыкальных знаний, умений и навыков таких, как: сравнение различных музыкальных воплощений явлений окружающего мира; определение по характеру музыки того или иного персонажа, создание его словесного и живописного портретов; осознание элементарных принципов звуковысотной и ритмической организации музыки, высоких и низких, долгих и коротких звуков; сочинение простейших музыкальных попевок, характеризующих настроение, состояние; элементарное постижение

выразительной сущности музыкальной интонации как основы для приобщения к пению; умение ритмично двигаться в соответствии с характером музыки.

Детское творчество на уроках музыки представляет собой познавательно-поисковую музыкальную практику, связанную с самостоятельными действиями, с умениями оперировать знаниями, навыками, применять их в ранее неизвестных условиях и предполагает отказ от стереотипных представлений. Творчество младших школьников тем и ценно, что они сами открывают что-то новое, ранее неизвестное им в мире музыки.

Активизация творческой деятельности, проблемность в обучении требует нового подхода к наполнению урока музыки. Одним из методов решения этой задачи является сюжетность, как принцип построения урока музыки в младших классах. Термин «сюжет» означает последовательное и связное описание событий. Применительно к уроку музыки он подразумевает логически выверенный и выстроенный ход урока с наличием сюжетного действия, которое объединяет и подчиняет себе все элементы урока, его тематический материал.

Процесс творчества есть процесс переживания и создания смысла, процесс же восприятия есть сопереживание и понимание этого смысла. Эстетическое сопереживание и связанный с ним процесс сотворческого восприятия произведений искусства становятся основой для самостоятельной созидательной деятельности младших школьников. Поэтому воспитание эмоциональной культуры ребенка – важнейшее условие оптимизации художественно развитой творческой личности.

Активным средством развития творческой деятельности учащихся младшего школьного возраста являются творческие задания, выполнение которых во многом зависит от учителя, масштаба его личности, увлеченности, способности участвовать в сотворчестве. Педагог побуждает учащихся к творческим действиям, создавая определенные ситуации, и предлагая для активизации инициативы младших школьников разнообразные творческие задания в форме игр.

Проблема развития детского музыкального творчества является достаточно актуальной в современной системе школьного музыкального образования и требует переосмысления с позиций новых задач обучения и воспитания. Работа по раскрытию и активизации творческих возможностей вплетается в обычный урок музыки, сочетается с пением, освоением нотной грамоты, слушанием музыки. Все формы музыкальных занятий в школе должны способствовать творческому развитию учащихся младшего школьного возраста и вырабатывать в них стремление сделать что-то свое, новое, лучшее.

🕮 *Литература*

1. Ветлугина, Н. А. Музыкальное развитие ребенка / Н. А. Ветлугина. – М. : «Просвещение», 2017. – 229 с.

ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА Ф. ЛИСТА СТУДЕНТАМИ-МУЗЫКАНТАМИ

POLYARTISTIC APPROACH TO THE STUDY OF F. LISZT'S PIANO OUEVRE'S BY STUDENTS-MUSICIANS

Го Ивэнь
Guo Yiwen
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – Л. А. Шкор, кандидат искусствоведения, доцент

Аннотация. *В представленных материалах раскрываются потенциал использования полихудожественного подхода в изучении фортепианного творчества Ф. Листа. Согласно философии романтизма, в состояниях-настроениях образов природы закодирован антропокультурный контекст, который проявляется в связях «история-культура-музыка».*

Annotation*. The presented materials reveal the potential of using the polyartistic approach in the study of F. Liszt's piano work. According to the philosophy of romanticism, in the states-moods of images of nature, the anthropo-cultural context is encoded, which manifests itself in the relations "history-culture-music".*

Ключевые слова*: полихудожественный подход; романтизм; фортепианное творчество Листа; педагогика искусства.*

Keywords*: polyartistic approach; musical romanticism; art pedagogy.*

Композиторское наследие Ф. Листа можно уверенно назвать богатейшим источником для реализации принципов полихудожественного образования на уроках музыки в школе. По мнению многих ученых и педагогов (А. Буров, Б. Немеский, Б. Юсов и др.), вхождение обучающего в мир художественной культуры тесно связано с осмыслением художественного воплощения образов природы языками искусства. Поэзия, живопись, музыка ярко и многогранно передают понимание красоты окружающего мира, настраивая восприятие обучающегося к содержательному диалогу с миром искусства.

Фортепианный цикл Ф. Листа «Годы странствий» раскрывает не только впечатления музыканта от вдумчивого созерцания природы, но и передает глубинную суть философии романтизма – понимание природы как одухотворенного существа. Для романтиков природа никогда не является мертвой сугубо материальной массой, природа всегда выражала квинтэссенцию духовной жизни. Именно природа приобрела в творчестве романтиков

идеальное значение, один из представителей литературного романтизма Новаллис утверждал, то только природа представляет собой идеал [2, с. 42], поэтически называя природу «окаменевшим волшебством» [2, с. 112]. Эта разработанность в философии романтизма понимания образов природы и их образно-ассоциативных связей заметно облегчает задачу современным педагогам-музыкантам в применении полихудожественного подхода, в вербальном пояснении обучающимся оттенков конкретного музыкального образа (например, из цикла Ф. Листа «Годы странствий»).

Высказанные поэтами-романтиками фантазии о природе составляли очевидную противоположность очерствевшему обществу, убивающему живую душу в погоне за наживой, карьерой, властью. Общество, по мнению романтиков, было сосредоточено на тщеславном удовлетворении суетных страстей; а природа – нравственный камертон для романтиков – оживала и раскрывала свою художественно-эстетическую наполненность только тогда, когда откликалась и наполнялась энергией духовной жизни людей. Стремление к иллюзорному достижению идеального счастья путем слияния с природой характеризует практически каждого романтического художника, равно как и героев их произведений. Программные названия, связанные с образами природы, по мнению романтиков, указывали направление работы зрительского (или слушательского) восприятия, «подсказывая» основную художественную идею произведения [1, с. 87].

«Поэт Г. Гейне и композитор Р. Шуман были единогласны в том, музыка только начинается там, где заканчиваются слова; следовательно, вербализация музыкального образа – необходимый этап на пути к пониманию искусства в целом, и роль учителя музыки, свободно владеющего искусством слова, на этом пути трудно переоценить» [4, с. 208]. Очевидное «очеловечивание» природы, яркие фантазии о многообразных «голосах» гор, рек, птиц в восприятии романтиков были очевидным проявлением поэзии живого мира. Природа была искренней и в радости, и в гневе, и в яркий день, и в туманную ночь. Романтики, подчеркнуто «овеществляя» и материализуя буржуазное общество, показывали тем самым его бездуховность (в историческом и социокультурных контекстах XIX в.), а одухотворяя природу, раскрывая ее состояния-настроения, художники и поэты наделяли ее истинной свободой. Только внутренне свободный и духовно наполненный человек способен к творческой деятельности. Этот тезис оказался перенесен из XIX века в современное нам время, и неоднократно доказал свою действенность (в том числе и в современном китайском обществе, например, в социокультурной программе «Расцветут сто цветов и сто школ»).

Романтики, видя в природе очевидные черты воплощенного нравственного идеала. Именно этот тезис закладывался в основу эстетического

воспитания учащихся в XX и начальном периоде XXI века. Через образы природы современные педагоги раскрывают обучающимся понимание необходимости внутренней экологии человека, которая оказывается востребована и в построении субъект-субъектных отношений. Романтики полагали, что бесконфликтность существования «людей природы» рождала личность психологически цельную, понимающую свое внутреннее состояние, и умеющую откликнуться и психологически резонировать с мироощущением другого человека. Е. Командышко указывает, что «художественная литература конкретна в мыслях и абстрактна в чувствах, а музыка конкретна в чувствах и абстрактна в мыслях» [3, с. 118]. Для того, чтобы объяснить, какие чувства переполняют душу поэта, было достаточно обратится к описанию природных явлений – бури, дождя, тумана, или рассказать о легком тепло ветре, ласкающем лицо. Недаром революционно настроенные романтики слышали в ропоте океана голос грядущих социальных катаклизмов, недаром раскаты грома повергали в ужас. Величественные пейзажи заставляли задумываться о бессмысленной суете честолюбия, а лунная долина, залитая лунным светом, поневоле напоминала об одиночестве гонимого художника. Величественное молчание природы воспринималось даже более остро, чем шум ветра или журчание воды. В молчании природы романтики видели особое красноречие, понять которое мог лишь только поэт, художник, музыкант, соединяя в своем восприятии и творческом воображении историю, культуру и музыку в неразрывное триединство.

Полихудожественный подход помогает понять современным студентам-музыкантам философскую содержательность фортепианного творчества Ф. Листа. Каждая пьеса из цикла «Годы странствий» обладает уникальными образно-ассоциативными связями, тонка указанными композитором в названиях. Так, например, «Часовня Вильгельма Телля» рисует единство и красоту природы и архитектуры, и одновременно напоминает о героических событиях прошлого. Именно поэтому романтики любят обращаться к образам бесконечного пространства, исполненного особого великолепия и блеска, который «оттеняется» трагизмом исторических событий (если о них известно слушателю). На примере романтизма можно ясно видеть, что в эстетическом отношении к природе проявляется не просто индивидуальное отношение субъекта к противостоящему ему внешнему предметному миру, а диалектика противоречий, свойственная рефлексирующему (через несхожие языки искусства) философу-романтику.

В настоящее время, в XXI веке, полихудожественный подход в изучении фортепианного творчества Ф. Листа помогает понять и интериоризировать студентам-музыкантам культурное многообразие исторического наследия в области искусства.

🕮 *Литература*

1. Сунжун, Е. Краткая история западноевропейской музыки / Е. Сунжун. – Пекин : Изд-во искусства и культуры, 1990. – 274 с.

2. Бэлза, И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыки : Очерки / И. Бэлза. – М. : Музыка, 1985. – 255 с.

3. Командышко, Е. Ф. Педагогический потенциал искусства в творческом развитии учащейся молодежи: интегративный подход. Монография / Е. Ф. Командышко. – М. : Издательство «ИХО РАО», 2011. – 292 с.

4. Шкор, Л. А. Профессиональная подготовка учителей музыки в контексте полихудожественного подхода / Л. А. Шкор // Актуальные проблемы педагогических исследований: Материалы XVI Аспирантских чтений ; редкол. : И. А. Царик [и др.], Н. В. Самусева (отв. ред.). – Минск : БГПУ, 2020 – С. 207-210.

ДИАЛОГ КАК ОСНОВА ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЦЕННОСТНОГО ВОСПРИЯТИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИМПРЕССИОНИСТОВ

DIALOGUE AS THE BASIS OF EMOTIONAL AND VALUE PERCEPTION OF THE WORKS OF THE IMPRESSIONISTS

Го Мэйцзюнь
Guo Meijun
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – Л. А. Шкор, кандидат искусствоведения, доцент

Аннотация*. В представленных материалах анализируются произведения импрессионистов, отражающие специфику «диалога искусств», связанных с пониманием красоты природы. Этот диалог, усиленный педагогическим рассказом и педагогическим сопровождением, направлен на эмоциональное развитие личности обучающегося.*

Annotation. *The presented materials analyze the works of the Impressionists, reflecting the specifics of the "dialogue of the arts" associated with understanding the beauty of nature. This dialogue, enhanced by pedagogical narration and pedagogical support, is aimed at the emotional development of the student's personality.*

Ключевые слова*: диалог; педагогическое сопровождение; импрессионизм; восприятие прекрасного.*

Keywords: *dialogue; pedagogical support; impressionism; perception of beauty.*

В первых десятилетиях XXI в. оказались по-новому осмыслены дилогические основания культуры (А. С. Мартысевич, Е. В. Мурюкина, В. А. Янчук и др.). Коммуникация стала ключевым понятием в культуре и образовании. В. С. Библер и М. М. Бахтин настаивали на том, что культура носит диалогический характер, характеризуясь микро- и макроуровнями коммуникации. В диалоге раскрывается смысл культуры, которая является порождением осознанного человеческого бытия.

Умение вести диалог – важное профессиональное качество современного учителя музыки. На уроках музыки в школе показать обучающимся существование «диалога искусств» оказывается возможно на примерах творчества импрессионистов (художников Э. Мане, К. Моне, К. Писсарро и композиторов К. Дебюсси, М. Равеля). В искусстве импрессионизма живопись и музыка не были «взаимными отражениями» языков искусства, но проявили себя в качестве уникального явления художественной культуры, оказавшим значительное влияние на зрительское восприятие. Импрессионисты заставили

человечество по-новому увидеть красоту мира. Художники-импрессионисты вышли из мастерских на открытый воздух, стали писать непосредственно с натуры – они рисовали крестьян и балерин, рыбацкие поселки и парижские улочки; они стремились уловить общий вид предметов и живых существ и передать их сущность вне зависимости от традиционных точек зрения. Художники-импрессионисты и композиторы-импрессионисты с замечательным мастерством запечатлели на своих полотнах изумительные пейзажи, игру света и тени, раскрыли красоту французской природы, расцветающей под ярким солнцем, которое иногда скрывается за легкими облаками. Художники-импрессионисты не копировали живые существа и предметы, они переводили, истолковывали, искали свою особую поэтику в многообразии линий, красок, которые, глядя на предмет, мы воспринимаем как целостность явления.

Ни об одном художественном явлении не высказывалось столь разноречивых мнений его современниками, однако, с течением времени, художественное значение импрессионизма было признано прогрессивным для развития искусства. Сущность искусства импрессионизма – это тончайшая фиксация мимолетных впечатлений. Импрессионисты продолжают традиции романтизма, но при этом отказываются от раскрытия социальных тем, драматических коллизий. Их искусство непосредственно обращалось к человеческим эмоциям, к области чувственного познания мира, и поэтому никого не оставило равнодушным. Импрессионизм как явление культуры обсуждалось в печатных изданиях, стало предметом дискуссий зрителей в художественных галереях, концертных залах, литературных салонах. Именно в диалоге реципиентов раскрывалась специфика импрессионизма (напомним, что ее связывали с хроматизмом, отталкиваясь от греческого слова «chroma», т. е. цвет). Впечатления и мгновения предаются в изумительных формах и красках, утонченно и гармонично. Музыку сближает с живописью красочность, одухотворенная пейзажность («Море», «Остров радости» Дебюсси, «Игра воды», «Отражения» М. Равеля); колоритные жанровые зарисовки («Прерванная серенада», «Менестрели» К. Дебюсси). В живописи эстетика импрессионизма передается как особая манера воспроизведения окружающей среды, с помощью сложной мозаики чистых красок, легких декоративных штрихов. Импрессионизм в музыке – это особая передача нюансов настроения, едва уловимых психологических состояний. Иными словами, в произведениях импрессионистов передавались субъективные впечатления, вызванные быстрым, цепким и заинтересованным взглядом профессионала (художника или композитора) на окружающий мир.

В современной педагогике искусства педагогической сверхцелью является эмоциональное развитие обучающегося, привитие ему ценностных ориентиров. Это достигается посредством концептуального диалога между

педагогом и обучающимися, который опирается на синтонность в восприятии произведений искусства. «Единство интерпретации и импровизации, сопереживания и проживания и создает необходимые условия для существования эстетического диалога на уровне субъектов художественной деятельности» [3, с. 149]. Педагог, помогая обучающимся найти точные вербальные характеристики осмысляемых художественных образов в педагогических рассказах, побуждает обучающихся к свободному и насыщенному диалогу (предлагая, например, воспользоваться «Словарем эстетических эмоций» В. Ражникова). В этой деятельности заключается глубокий педагогический смысл: в ситуации «учения-научения» обучающийся осмысляет собственное эмоционально-ценностное восприятие произведений искусства (на примере произведений импрессионистов». «Поэт Г. Гейне и композитор Р. Шуман были единогласны в том, музыка только начинается там, где заканчиваются слова; следовательно, вербализация музыкального образа – необходимый этап на пути к пониманию искусства в целом, и роль учителя музыки, свободно владеющего искусством слова, на этом пути трудно переоценить» [1, с. 208-209].

Понимание «диалога искусств» способствует развитию поликультурного взаимодействия, установлению коммуникации между представителями различных культур (субъект-субъектному взаимодействию). Процесс понимания всегда начинается с вопроса, который показывает открытость к диалогу, к обмену ценностными идеями. И первым важным шагом к пониманию, к установлению диалога (обогащающего каждого участника процесса коммуникации), служит понимание их сходства и различий, совместный поиск точек соприкосновения. Эти процессы изначально «тренируются» через субъект-субъектное взаимодействие, через педагогическое сопровождение, направленное на понимание точек соприкосновений языков изобразительного и музыкального видов искусств, которые раскрывают человеку единство противоречивых устремлений и многообразие художественных открытий. Обращаясь к примерам произведений импрессионистов, педагог раскрывает «диалоги искусств» обучающимся, и тем самым настраивает их восприятие на понимание многообразия возможных процессов коммуникации, доступных человеку.

📖 *Литература*

1. Шкор, Л. А. Профессиональная подготовка учителей музыки в контексте полихудожественного подхода / Л. А. Шкор // Актуальные проблемы педагогических исследований: Материалы XVI Аспирантских чтений ; редкол.: И. А. Царик [и др.], Н. В. Самусева (отв. ред.). – Минск : БГПУ, 2020 – С. 207-210.

2. Ревалд, Дж. История импрессионизма / Дж. Ревальд; пер. с англ. П. В. Мелковой; вступ. ст. и общ. ред. М. А. Бессоновой. – М. : Республика, 1994. – 415с.: ил.

3. Видгоф, В. М. Целостность эстетического сознания: деятельностный подход (опыт философского анализа) / В. М. Видгоф; под. ред. В. Н. Сагатовского. – Томск : Изд-во Том.ун-та,1992. – 153 с.

ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЙ ИНТЕРЕС КАК СРЕДСТВО АКТИВИЗАЦИИ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАСТНИКОВ ДЕТСКОГО ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА

COGNITIVE INTEREST AS A MEANS OF ACTIVATING VOCAL AND CHOIR ACTIVITIES OF CHILDREN'S CHOIR PARTICIPANTS

Го Ханьвэй,
Т. С. Богданова, кандидат педагогических наук, доцент
Guo Hanwei, T. Bogdanova
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация*. Определяется значение понятия познавательный интерес, рассматриваются способы его формирования в условиях вокально-хорового обучения младших школьников.*

Annotation. *He meaning of the concept of cognitive interest is determined, the methods of its formation in the conditions of vocal and choral education of junior schoolchildren are considered.*

Ключевые слова: *познавательный интерес, факультативное хоровое занятие.*

Keywords*: cognitive interest, optional choral lesson.*

Приоритетной задачей современной образовательной системы является воспитание всесторонне развитой личности, способной к самообразованию, постоянному самосовершенствованию и саморазвитию. Своеобразным эпицентром общего интеллектуального развития ученика, его способности к активному усвоению общественных ценностей и их творческого преобразования выступает познавательный интерес. В условиях информатизации образования решение проблемы формирования познавательного интереса требует новых подходов.

Анализ существующих научных публикаций показал, что внимание к исследованию проблемы познавательного интереса существовало еще в трудах древнегреческих философов. Они, стараясь дать трактовку общему понятию «интерес», связывали это понятие с познанием окружающего мира и стремлением к этому познанию.

В дальнейшем проблема познавательного интереса активно исследовалась в социологии, психологии, педагогике, педагогике художественного образования и других науках.

Изучением сущности познавательного интереса в современной педагогике занимались В. В. Бондаревский, С. В. Герасимов, А. К. Маркова, Т. И. Шамова, Г. И. Щукина и др.

Большинство авторов рассматривают познавательный интерес как личностную направленность. Так, в трудах Г. И. Щукиной, которая положила начало новому этапу изучения познавательного интереса, он трактуется как избирательная направленность личности на процесс познания.

В 70-е годы XX века была разработана методика развития познавательного интереса, где в качестве основы познавательного интереса было определено создание ситуации успеха.

Развитие познавательного интереса у детей младшего школьного возраста является комплексной задачей, решение которой предполагает учет мотивации школьника, его возрастных и индивидуальных особенностей, состояния познавательной деятельности, а так же подбор эффективных педагогических средств, соответствующих этапам работы над развитием познавательного интереса.

Все средства развития познавательного интереса детей младшего школьного возраста условно можно разделить на три основные группы:

- средства, связанные с содержанием учебного материала;
- средства, связанные с организацией учебной деятельности школьника (творческие, исследовательские задания, межпредметные задачи);
- средства, связанные с разными источниками получения и реализации учебной информации: (имитационные, интеллектуальные игры, ТРИЗ, медиаобразование).

В музыкальной педагогике последних лет значительно активизировались исследования, связанные с изучением вопросов развития творческой активности и творческого потенциала учащихся на уроках музыки (Л. Баренбойм, С.Буровская, Н. Вишнякова, Л. Дмитриева, И. Заринь, О. Лобов, Д. Кабалевский, Цзян Либин, Ци Синбо, Н. Терентьева, Т. Турчин, Е. Печерская, Е. Сайклер, В. Томерлин, Т. Шаран и др.).

Ученые подчеркивают, что познавательному интересу присуще самовыражение в собственном музицировании, творческая музыкальная активность учащихся рассматривается как умение оперировать знаниями, умениями, навыками и способностью применять их в новых видах исполнительской практики.

Китайский исследователь Ци Сянбо трактует художественно-творческий потенциал, как "сложное интегрированное ресурсное образования, которое отражает качество и степень развития культуро-образующих сущностных сил человека в выработке, восприятии, понимании, оценке, интерпретации и создании художественных образов произведений и охватывает комплекс

естественно и социально обусловленных творческих возможностей личности, обеспечивающий активное и результативное участие в различных видах художественной деятельности» [3, с. 6].

Как подчеркивает практика, формирование детского продуктивного творчества в области вокально-хоровой деятельности включает в себя два момента – процессуальный и результативный.

На начальном этапе вокально-хорового обучения детей наиболее важную роль играет первый момент – процессуальный, который включает такие необходимые компоненты музыкального развития, как музыкальный слух, умение подстроить собственное звучание к звучанию хоровой партии и хора в целом, развитое мышление и воображение, опыт и интуицию, сочетание рационального и эмоционального. При этом оригинальность детского творчества проявляется не столько в создании новых музыкальных образов и настроений, сколько в своеобразной комбинации и преобразовании уже известных средств и приемов действия.

Например, дети под руководством учителя-хормейстера разучили определенные вокальные упражнения, закрепили их путем многократных повторений и озвучили при исполнении разучиваемого хорового произведения. Если же на основе приобретенного опыта, ученики способны самостоятельно перенести сформированные певческие навыки на вокально-хоровой репертуар с новым образным содержанием музыки, то это свидетельствует о наличии у них познавательного интереса и проявления творческой активности к изучаемым хоровым произведениям.

Важную роль в формировании познавательного интереса к вокально-хоровой деятельности играет учебно-педагогический репертуар, который должен быть составлен из произведений духовной, хоровой и вокальной классики, лучших образцов народных песен, современных песен и хоровых произведений для детей отечественных и зарубежных композиторов.

Разучиваемый хоровой репертуар должен быть понятен и полезен детям. Активную работу по его изучению желательно дополнять интересными беседами о творчестве авторов, содержании и характере изучаемых хоровых произведений, использованием современных педагогических технологий, основанных на ярких вокальных иллюстрациях и игровых методах и приемах.

📖 *Литература*

1. Абдуллин, Э. Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе / Э. Б. Абдуллин. – М. : Просвещение, 1983. – 112 с.

2. Горчинская, А. А. Развитие познавательного интереса младших школьников в учебной деятельности: автореф. дис. … канд. пед. наук :13.00.02 / А. А. Гочинская. – Челябинск, 1999. – 16 с.

3. Ци Сянбо. Формирование художественно-творческого потенциала бакалавров музыкального искусства : автореф. дис ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Сянбо Ци. – Киев, 2016. – 20 с.

4. Щукина, Г. И. Проблема познавательного интереса в педагогике / Г. И. Щукина. – М. : Педагогика, 1971. – 352 с.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОСОБИЯ БЕЛОРУССКИХ АВТОРОВ ДЛЯ НАЧАЛЬНОГО ПЕРИОДА ОБУЧЕНИЯ ПИАНИСТА

TEACHING AND METHODOLOGICAL MANUALS OF BELARUSIAN AUTHORS FOR THE INITIAL PIANIST TRAINING PERIOD

Го Юйтянь, О. И. Политанская, кандидат искусствоведения, доцент
Guo Yutian, O. Politanskaya
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматриваются учебно-методические пособия белорусских авторов, предназначенные для начального периода обучения пианиста. Особое внимание уделяется рассмотрению их дидактического потенциала и актуальности применения в современной педагогической практике.*

Annotation*. The article discusses the educational and methodological manuals of Belarusian authors intended for the initial period in the training of a pianist. Special attention is paid to the consideration of their didactic potential and the relevance of their application in modern pedagogical practice.*

Ключевые слова*: учебно-методическое пособие; фортепианная игра; начальный период обучения.*

Keywords: *educational and methodical manual; piano playing; the initial period of training.*

В начальный период обучения игре на фортепиано важное значение имеет не только ориентация в информационно-образовательном пространстве, но и правильный выбор музыкального материала, обоснованное определение его дидактического потенциала. В современной теории и практики музыкального образования существует значительное число различных учебно-методических пособий, предназначенных для начального периода обучения пианиста, в том числе белорусских авторов. Анализ и отбор учебно-методических пособий, значимых как с художественно-содержательной, так и с дидактической точки зрения первостепенная задача педагога фортепиано.

Обучение игре на фортепиано осуществляется с учетом всего передового опыта музыкальной педагогики с момента ее становления. Большое значение придается разработке и применению в образовательном процессе различных методических трудов, «школ игры на фортепиано», пособий и т.д. Необходимо отметить, что в учебных заведениях традиционно используются сборники и

пособия таких авторов как А. Артоболевская, Л. Баренбойм, Л. Хереско, А. Николаев, О. Геталова, И. Визная, Н. Ветлугина, Е. Гнесина, Н. Любомудрова, Б. Милич, А. Николаев, Н. Соколова, Е. Тимакин, А. Шмидт-Шкловская, Е. Гнесина, И. Лещинская, в которых раскрываются методические принципы работы в начальный период обучения на фортепиано. На важность этого жанра указывал в предисловии своей работы «Путь к музицированию» советский педагог-пианист Л. Баренбойм»: «С годами я всё больше и больше убеждаюсь в огромной роли учебных пособий для массовой детской музыкальной (в том числе и фортепианной) педагогики… А ведь эти пособия проникают в самые глухие уголки страны, ими пользуются сотни тысяч детей, они не минуют ни одного “начинающего”, они формируют податливое музыкальное сознание ребёнка» [1, с. 4].

Педагог должен хорошо ориентироваться в хрестоматийной и новой фортепианной литературе, подбирать в репертуар ученика разнообразные пьесы, чтобы познакомить его не только с произведениями композиторов-классиков, с пьесами, основанными на фольклоре своей страны и других стран, но и с пьесами современных композиторов.

Дидактический потенциал учебно-методических пособий начального периода обучения представляет собой совокупность средств и возможностей, содержащихся в конкретном издании – произведений, упражнений и заданий, обеспечивающих планомерное эффективное музыкальное развитие учащихся-пианистов. Содержание учебно-методического пособия начального периода обучения, как правило, разработано с целью оптимизации первых ступеней образовательного процесса с учетом возрастных, психологических, физиологических и индивидуальных особенностей малышей и ориентировано на всестороннее художественно-творческое раскрытие способностей детей.

Учебно-методические пособия для фортепиано белорусских авторов появляются в конце XX века. К сожалению, их количество невелико, что придает еще большую ценность уже изданным трудам. К первым образцам специальных учебно-методических пособий по фортепиано в белорусской музыкальной культуре относятся сборники «*Я іграю на раялі*» (авторы Г. Вагнер, В. Яконюк) и «*Спадчына*» (автор-составитель В. Яконюк). Пособие «Я іграю на раялі» полностью разработано на материале национальной белорусской музыки, что позволяет определить его как своеобразную национальную «Школу» для обучения игре на фортепиано. Составители пособия в предисловии отмечают, что данная работа не является методической разработкой, в которой представлен дидактический анализ музыкальной фортепианной литературы, не является очередной школой игры на фортепиано в ее традиционном понимании, а предлагается оригинальный способ приобщения к национальной белорусской музыке [2, с. 2]. Авторы прибегают к

различным формам музицирования: импровизация, подбор, транспонирование, игра в ансамбле, сольное исполнение разнообразным сочинений белоруских композиторов, основанных на одном фольклорном первоисточнике.

Востребованность и широкая педагогическая популярность пособия «Я іграю на раялі» вдохновила авторов на выпуск в 1996 году второго альбома с аналогичным названием. Данное учебно-методическое пособие для школ с музыкальным и общим эстетическим уклоном является логичным продолжением своего прототипа и представляет собой хрестоматийное собрание разноуровневого и разножанрового педагогического репертуара исключительно белорусских композиторов, что, несомненно, подчеркивает его дидактическую значимость и уникальность. Отметим, что второй альбом по уровню сложности можно рекомендовать пианистам с четвертого или пятого года обучения, т.е. в средних классах музыкальных школ или школ с эстетическим уклоном. Он состоит из трех частей: музыкальный материал первой и второй части основан на фольклорном материале и написан композитором Г.М. Вагнером специально для этого издания с целью углубить знания юным музыкантам в осмыслении таких базовых понятий, как жанр и форма. Третья часть представлена произведениями разного уровня сложности А. Богатырева, П. Подковырова, Э. Тырманд, Е. Глебова, Д. Смольского, В. Каретникова и др.

В учебно-методическом пособии «*Спадчына. 100 урокаў пианіста-пачаткоўца*» воплощается идея золотого фонда фортепианного обучения. По мнению авторов-составителей это: детский музыкальный фольклор, народные песни родного края; бессмертная детская музыкальная классика – произведения И.С. Баха, В.-А. Моцарта, Р. Шумана, П. Чайковского, С. Майкапара, Д. Кабалевского; произведения, написанные музыкальным языков XX века. В. Л. Яконюк отмечает в методических рекомендациях, что весь путь овладения фортепианной игрой строго систематизирован в отношении навыков и приемов фортепианной игры, знаний о нотной записи и представлен в «дидактическом ряду» [3, с.7]. Пособие состоит их четырех сборников «Осень», «Зима», «Весна», «Лето». В настоящее время изданы первые два. Целью репертуарного ряда пособия является решение важнейших задач начального обучения игре на фортепиано:

- Освоение интонаций народного мелоса как средства музыкального развития юного музыканта, формирования его музыкального сознания, постижения самобытности и своеобразия народной музыки.
- Формирование исполнительского аппарата («постановка рук»).
- Этапность освоения позиционной постановки рук на клавиатуре.
- Овладение основными фортепианными штрихами в определенной последовательности.

- Аппликатурная последовательность игры legato.
- Овладение знанием нотной грамоты параллельно с освоением навыков музицирования.

«*Букварь маленького пианиста*», составленный и подготовленный известным белорусским педагогом К. Сченснович к изданию в 2005 году, также предназначен для начального периода обучения пианистов. Основываясь на собственном педагогическом опыте и учитывая потребности современной методики, автор создает пособие, в котором ключевые дидактические задачи реализуются в сбалансированном, логично и четко выстроенном музыкальном материале. Учебный репертуар пособия расположен с учетом возрастающих трудностей, в строгой последовательности от простого к сложному, его сверхзадача – постепенно воспитывать важнейшие пианистические приемы игры с самых первых шагов юного музыканта. Автор не ставит цель детально объяснить методику обучения, а учитывая разнообразие существующих методик предлагает преподавателям творческий подход к изучению пособия. Представленное количество материала дает возможность педагогу импровизировать в выборе объема программы в зависимости от индивидуальных возможностей учащегося. В «Букваре маленького пианиста» много мелодий и пьес, любимых детьми и взрослыми, творческих заданий, в том числе высокохудожественных.

Интересным тематическим изданием являются выпуски хрестоматий «*Музыкальный зоопарк*» (составитель Л. Жукова). В цикл сборников (4 выпуска) входят программные пьесы разных композиторов, посвященные представителям животного мира. Первый выпуск из четырех изданных хрестоматий предназначен для младших классов детской музыкальной школы. Существенным дополнением хрестоматий является наличие ценных методических рекомендаций автора составителя, педагога с многолетним педагогическим стажем в начальном, среднем и высшем звеньях музыкального образования. В целом, «Музыкальный зоопарк» является прекрасным дополнением к дидактическим пособиям для начального периода обучения пианиста.

Л. Жукова является составителем еще одной нотной хрестоматии «*Произведения современных белорусских композиторов для фортепиано*», изданного в 2015 году. Его особенностью является принцип отбора музыкального материала, включающего произведения белорусских авторов, написанные в конце XX – начале XXI веков: С. Бельтюкова, В. Войтика, Г. Гореловой, В. Доморацкого. Музыкальные произведения хрестоматии направлены на овладение различными пианистическими приемами. Так, в основу пяти этюдов С. Бельтюкова, адресованных самым юным исполнителям,

положен определенный технический приём игры для совершенствования исполнительского мастерства.

Появление новых пособий вызвано необходимостью расширить традиционный репертуар учащихся в начальный период обучения игре на фортепиано. Однако, к сожалению, учебно-методические пособия белорусских авторов для самых маленьких, обладающие значительным дидактическим потенциалом и художественной ценностью, достаточно редко применяются в образовательной практике. Тем не менее, введение их в учебный процесс способствует не только решению узкоспециальных задач обучения игре на фортепиано, раскрытию творческого потенциала и индивидуальных способностей детей, но может существенно обогатить и оптимизировать музыкальное развитие юного пианиста в целом.

📖 *Литература*

1. Баренбойм, Л. А. Путь к музицированию / Л. А. Баренбойм. – Издание 2-е, дополненное. – Ленинград : Советский композитор, 1979. – 350 с.

2. Вагнер, Г. М. Я іграю на раялі : беларускія народныя песні і танцы, п’есы і ансамблі, творчыя заданні / Г. Вагнер; В. Яканюк. – Мінск : Беларусь, 1992. – 143 с.

3. Яканюк, В. Л. Ад складальніка / В. Л. Яканюк // Спадчына : 100 ўрокаў піяніста-пачаткоўца : у 4 сш. / рэдактар-складальнік В. Л. Яканюк : Сш. 1 : «Восень». – Мінск : Канцілена, 1993. – 46 с.

ДЕТСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ

CHILDREN'S PIANO MUSIC BY BELARUSIAN COMPOSERS IN THE MODERN MUSICAL AND EDUCATIONAL ENVIRONMENT

Дай Юйцянь, О. И. Политанская, кандидат искусствоведения, доцент
Dai Yuqian, O. Politanskaya
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматриваются фортепианная музыка для детей белорусских композиторов в реалиях современного музыкального образования. Акцентируется внимание на дидактическом потенциале данной сферы композиторского творчества и педагогической целесообразности детской фортепианной музыки.*

Annotation. *The article examines piano music for children of Belarusian composers in the realities of modern music education. Attention is focused on the didactic potential of this area of composer creativity and the pedagogical feasibility of children's piano music.*

Ключевые слова*: детская музыка, белорусские композиторы, современной музыкальное образование, фортепианная музыка.*

Keywords*: children's music, Belarusian composers, contemporary music education, pianomusic.*

В сфере современного музыкально-образовательного пространства Беларуси большое значение отводится изучению творчества национальных композиторов. Интерес к музыке родной страны стимулируется не только обязательными требованиями учебно-образовательных программ, но также масштабированием фестивально-конкурсных проектов, где приветствуется или обязательно исполняется произведение композитора страны участника конкурса. В данном контексте отметим высокую степень востребованности детской фортепианной музыки белорусских композиторов, что обусловлено рядом факторов. Прежде всего, преемственно наследуя традиции советской системы обучения игре на фортепиано в Беларуси сформировалась профессиональная фортепианная школа. Юные воспитанники белорусских педагогов-пианистов неоднократно успешно заявляли о себе на самых широких мировых площадках (В. Хандоги, С. Курлович, А. Шимчак, П. Нетук и мн. др.). Постоянно ведется работа по повышению профессионально-педагогического уровня преподавателей, выявлению и поддержке музыкально одаренных детей

(мастер-классы, обучающие курсы, методическая помощь, благотворительные, просветительские и тематические мероприятия, проекты на разных концертных площадках страны и т.д.). Кроме того, немаловажным фактором популяризации белорусской фортепианной музыки является активное проведение по всей республике фортепианных конкурсовразличного статуса для детей. Огромное количество творческих фестивалей, несомненно, способствует большому интересу к игре на фортепиано и, как следствие, росту исполнительского уровня. Позитивно, что условия современных реалий, связанные с пандемией, нисколько не остановили и не ослабили уровень пианистических состязаний, а напротив, позволили расширить контент конкурсного движения, частично, модернизировав в дистанционный формат.

Написание опусов для детей всегда было актуально и привлекательно для белорусских композиторов. Значительный пласт музыкальной литературы для детского исполнения содержится в жанрах фортепианной музыки. Детскую фортепианную музыки писали композиторы старшего поколения, стоявшие у истоков формирования белорусской композиторской школы (А. Богатырев, П. Подковыров, Г. Вагнер, М. Шнейдерман, И. Лученок, Е. Глебов, Э. Тырманд и др.), их приемники (Г. Сурус, В. Каретников, С. Кортес, Л. Мурашко, Д. Смольский и др.). С большим энтузиазмом пишут фортепианную музыку для детей современные композиторы (Г. Горелова, А. Безенсон, И. Петкевич, В. Грушевский, Э. Андреенко, Л. Мурашко и др.). Обширный пласт детской фортепианной музыкальной литературы интенсивно обновляется и расширяется как в образно-тематическом и стилевом направлении, так и в жанровом разнообразии.

Традиционно к детской музыке относятся сочинения, «специально созданные композиторами для исполнения или прослушивания детьми» [4, с. 76]. Ошибочно причислять к детской музыке сочинения педагогического репертуара, написанные вне определенного музыкально-педагогического контента, но в виду ряда причин доступных для понимания и исполнения детьми (миниатюры Н. Орды, Ф. Шопена, сонаты В. Моцарта, Л. Бетховена и т. д.). Сочинение музыки для детей обусловлено определенной спецификой, не позволяющей относится к ней как к «пустячковой» и «второсортной» сфере композиторского творчества. Детская музыка всегда определена образной семантикой или кодом (тема детства, маркированная программностью), предназначением (обучение и воспитание) и адресатом (ребенок). Кроме внемузыкальных критериев данная сфера композиторского творчества определяется спецификой музыкально-стилистического языка (целесообразность, образность, минимизация средств музыкальной выразительности, учет возрастных и физиологических особенностей ребенка, лаконизм изложения и др.). Неслучайно Д. Кабалевский отмечал, что,сочиняя

музыку для детей недостаточно быть только композитором. «Надо одновременно быть и композитором, и педагогом, и воспитателем. Педагог позаботится, чтобы эта музыка была педагогически целесообразна. Композитор позаботится, чтобы музыка была хорошей, увлекательной. Воспитатель будет помнить, что музыка, как всякое искусство, помогает детям познавать мир и воспитывает детей…» [3, с. 89].

Известно, что репертуар формирует и воспитывает личность музыканта, а то, что впитано в детстве во много определяет дальнейший путь юного пианиста. Ответственность здесь равно распределяется между педагогом и композитором, цена ошибки велика. Для детского развития необходимы произведения искусства, в которых высокохудожественные задачи неотделимы от круга детских интересов, от специфики детской психологии и восприятия с учетом исполнительских возможностей ребенка. Художественные и педагогические задачи должны существовать в неразрывном единстве, определяя тот факт, что сочинения для юных исполнителей незаметно и ненавязчиво формируют эстетический вкус ребенка, целенаправленно влияют на его внутренний мир. Именно поэтому, не утратят актуальность сочинения,основанные на подлинных народных мелодиях, что было особенно характерно для белорусских композиторов старшего поколения (обработки белорусских народных мелодий М. Бергера, Г. Шершевского, Н. Чуркина, П. Подковырова, М. Шнейдермана, Д. Каминского и др.) и композиторов «новой фольклорной волны» (Г. Сурус, В. Дорохин, Д. Смольского и др.).Особое значение в данном контексте имеет первое белорусское учебно-методическое пособие для пианистов Г. Вагнера, В. Яконюка «Я іграю на раялі», созданное в 1992 году [2]. Уникальность данного издания состоит в использовании белорусских народных песен и танцев, пьес и ансамблей в качестве основы многообразныхавторских заданий по овладению фортепианной игрой путем развития творческого потенциала юных пианистов.Как считают авторы пособия, именно народное творчество, его многовариантность и неисчерпаемость лучше всего соответствуют созданию проблемной ситуации, что является необходимым условием дидактического потенциала в целом [2, с. 2].

Образно-тематический контент детской фортепианной музыки белорусских композиторов весьма разнообразен. Отметим, что национальная тематика представлена не только фольклорной линией, но также отражается в сочинениях историко-иллюстративного содержания (И. Петкевич «У маёнтку Свентаржыцкіх», А. Безенсон «На экскурсии в Дудутках», В. Дорохин «Белая Вежа», Н. Короткина «Гольшаны» и др.). Кроме того, к традиционным для детской музыки тематическим линиям – природной, портретной,фольклорной, сфере игр и развлечений (типология Д. Благого [1]) – которые значительно

расширены и обновлены современными образными прототипами (А. Безенсон сюита «Дримленд», В. Каретников «Маленький ковбой), примыкают сочинения школьной, сказочной, духовной, патриотической тематики (В. Дорохин «Большая перемена», Г. Сурус «На уроке истории», Э. Тырманд «Школьная сюита», Н. Устинова «В школе», И. Петкевич «Учитель и ученик», Г. Сурус «Школьный день», А. Короткина сюита «Рассказ о войне», А. Безенсон «Храм Святого Иоанна Крестителя»В. Каретников сюита «Дюймовочка»), что маркирует детскую фортепианную музыку в пространстве фортепианной музыки для детей в целом. Еще одной отличительной чертой детской музыки белорусских композиторов является включение в педагогический репертуар пьес-настроений, передающих разные эмоциональные состояния («Музыкальный момент» Г. Суруса, «Мимолетность», «Размышление» В. Дорохина). Несомненно, широкая панорама образно-содержательного разнообразия, резонирующего с интересами современных детей, способствует эмоциональному отклику на исполнение музыки белорусских композиторов, развитию художественного мышления и творческого воображения детей, искусному решению ряда узкопрофессиональных задач (формирование пианистического аппарата, развитие ассоциативно-образного мышления, освоение игровых умений и навыков и др.).

Позитивно, что на современном этапе композиторы более внимательно относятся к возрастной дифференциации детской фортепианной музыки. Все чаще появляются сочинения для начинающих пианистов (Г. Горелова «Нотный муравейник», С. Бельтюков «Этюды для самых маленьких», Г. Сурус «Пьесы для начинающих пианистов»). Отдельный пласт музыкальной литературы для детей составляют сочинения для различных составов фортепианных ансамблей (в четыре, шесть, восемь рук, за одним инструментом, за разными инструментами).

Жанровое разнообразиедетской фортепианной музыки белорусских композиторов преемственно фокусируется в сфере образного воплощения программных миниатюр, объединенных, как правило, в разнообразные циклы (детские тетради/альбомы, сюиты). Полифонические сочинения представленыобработками белорусских народных песен подголосочного склада и разнообразными по содержаниюканонами, фугеттами, инвенциями имитационной и контрастной типов полифонии (Г. Вагнер, В. Войтик, В. Доморацкий, А. Друкт, Г. Горелова, Д. Каминский, К. Тесаков, В. Оловников, М. Чуркин, Н. Литвин,М. Бергер, Г. Петров). Отметим, что в целом, полифоничность, как элемент музыкальной выразительности, характерна для белорусских композиторов, что не является исключением и для детской фортепианной музыки. Жанр фортепианного этюда представлен недостаточно широко. Первые образцы относятся к 40-50-м годам XX века

(А. Богатырев, Я. Тарасевич, В. Оловников, П. Подковыров). В разное время к жанру фортепианного этюда обращались Д. Каминский, В. Прохоров, Э. Тырманд, Л. Абелиович, В. Оловников, Г. Вагнер, В. Каретников, Г. Сурус, С. Бельтюков.Этюды белорусских композиторов обладают высоким дидактическим потенциалом в виду их возрастной дифференциации (базовый, продвинутый, концертный уровень) и технического разнообразия (различные элементы мелкой и крупной техники). В детской белорусской фортепианной музыке также значатся сочинения крупной формы. Композиторы здесь отдают предпочтение жанру вариаций, в которых фольклорный мелос часто выступает в качестве тематического материала (А. Клумов, В. Карентиков, Г. Сурус).

Таким образом, детская фортепианная музыка белорусских композиторов отличается высокой дидактической значимостью, в виду ееразноуровневой дифференциации, яркой образности и художественности, жанровой вариативности и разнообразной исполнительской направленности (сольное, ансамблевое исполнительство). Данный контент позволяет значительно расширить и обогатить учебный репертуар, что подтверждает ее целесообразность для включения в учебные программы детских учреждений образовательной области «Искусство» как с практической (обучение игре на фортепиано), так и теоретической стороны (изучение в рамках просветительской работы, развитие образно-ассоциативного мышления детей).

📖 *Литература*

1. Благой, Д. Роль детских фортепианных пьес в художественном развитии учащихся / Д. Благой // Вопросы методики начального музыкального образования : сб. ст. / ред.-сост. : В. Натансон, В. Руденко. – М., 1981. – С. 190–214.

2. Вагнер, Г. М. Я іграю на раялі :беларускія народныя песні і танцы, п’есы і ансамблі, творчыя заданні / Г. Вагнер; В. Яканюк. – Мінск : Беларусь, 1992. – 143 с.

3. Кабалевский, Д. Б. Воспитание ума и сердца : кн. для учителя / Д. Б. Кабалевский. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Просвещение, 1984. – 206 с.

4. Энциклопедический словарь юного музыканта : для сред. и ст. шк. возраста / сост. : В. В. Медушевский, О. О. Очаковская. – М. : Педагогика, 1985. – 352 с.

СОХРАНЕНИЕ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ЭТНИЧЕСКИХ МЕНЬШИНСТВ КИТАЯ В ЦЕЛЯХ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВА

PRESERVATION OF FOLK SONGS OF ETHNIC MINORITIES OF CHINA FOR THE PURPOSE OF SUSTAINABLE DEVELOPMENT OF SOCIETY

Дин Жукан
Din Rukan
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – Н. Г. Мазурина, кандидат филологических наук, доцент

Аннотация*. В статье автор анализирует проблемы, связанные с сохранением народных песен этнических меньшинств Китая в целях устойчивого развития общества.*

Annotation. *In the article, the author analyzes the problems associated with the preservation of folk songs of ethnic minorities in China for the sustainable development of society.*

Ключевые слова: *народные песни; народное музыкальное искусство; устойчивое развитие общества; этническое меньшинство.*

Keywords*: folk songs; folk music art; sustainable development of society; ethnic minority.*

В конце XX – начале XXI веков в условиях непрерывного развития информационного общества возникли серьезные проблемы с сохранением и наследованием музыки этнических меньшинств. Музыкальная культура Китая пережила сложный и длинный период своего развития, неразрывно связанный с историей в целом. Культуры этнических меньшинств постоянно сталкивались и ассимилировались с культурой Хань, с иностранными культурами, частично впитывая их содержание.

В настоящее время в Китайской Народной Республике начала осознаваться важность содействия сохранению народной музыки малых народов страны в целях устойчивого развития. Ведущими деятелями науки и культуры было предложено множество соответствующих стратегий для более эффективного сохранения уникальных культурных традиций. Политика Китая по содействию устойчивому развитию музыки этнических меньшинств включает следующие аспекты:

во-первых, проводится системная работа по пропаганде музыкальной культуры этнических меньшинств посредством организации культурных

мероприятий, открытия соответствующих специальностей в художественных школах, в школах искусств и т. д.;

во-вторых, выделены значительные государственные финансовые средства на строительство инфраструктуры в районах проживания этнических меньшинств для поддержания социокультурных условий формирования и сохранения этнической музыки.

В настоящее время музыкальная культура этнических меньшинств Китая столкнулась с множеством проблем в процессе развития [1]. Стратегии содействия музыки национальных меньшинств продолжают свое совершенствование.

1. В качестве одного из основополагающих факторов непрерывного обмена и развития мировой экономики и культуры следует назвать мультикультурные условия. Обмен и столкновения разных культур являются важными движущими силами для содействия развитию. Поэтому необходимо постоянно учиться на сильных сторонах других культур и неизменно содействовать развитию собственной культуры.

2. Необходимо постоянно изучать способы развития музыки этнических меньшинств. Это будет способствовать нахождению разнообразных путей решения единой цели. Следовательно, необходимо постоянно изучать способы содействия развитию музыки этнических меньшинств. Это приводит, во-первых, к поощрению популярных и действенных механизмов массового наследования. И эффективнее всего осуществлять это в системе школьного образования. Обучение – лучший способ унаследовать музыку национальных меньшинств [2]. Игра на аутентичных музыкальных инструментах, исполнение традиционных песен в специфической исполнительской манере, создание музыкальных школ во всех самых отдаленных регионах страны, подготовка профессиональных учителей-носителей культуры – это основные направления деятельности, которые могут способствовать унаследованию и развитию музыки этнических меньшинств.

Процесс поддержки правительством и содействия устойчивому развитию музыки этнических меньшинств неотделим от стратегии национального лидерства. Следовательно, руководство учреждений культуры и образования, руководители провинций стремятся постоянно увеличивать влияние музыки этнических меньшинств, организуя больше мероприятий. В результате аутентичная музыка в Китайской Народной Республике в новую эпоху усиливает свое художественное влияние в обществе, способствует социальному развитию и поддержанию культурного разнообразия страны.

🕮 *Литература*

1. Лю, Дань. Исследование выявления, развития и стратегий вмешательства в слабость традиционной этнической музыки / Дань Лю // Этнические исследования Гуйчжоу. – №05. – Шэньси, 2019. – С. 119–122.

2. Ли, Яньци. Наследование и развитие народной музыки меньшинств Гуанси в школьном образовании / Яньци Ли // Этнические исследования. – №12. – Шэньси, 2018. – С. 126–127.

РЕМАРКИ В ФОРТЕПИАННЫХ «ИМПРОВИЗАЦИЯХ» Ф. ПУЛЕНКА КАК ИСТОЧНИК ПРОЧТЕНИЯ АВТОРСКОГО ТЕКСТА

REMARKS IN PIANO «IMPROVISATIONS» BY F. POULENC AS A SOURCE OF READING THE AUTHOR'S TEXT

Дэн Ин, В. И. Асташенок
Den In, V. Astashionok
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *Статья посвящена детальному анализу применения авторских ремарок в фортепианных «Импровизациях» Ф. Пуленка для выявления исполнительских указаний, их возможному воспроизведению и прочтению. Авторами составлена таблица классификации ремарок Ф. Пуленка на примере фортепианного цикла «Импровизации».*

Annotation. *The article is devoted to a detailed analysis of the use of author's directions in F. Poulenc's piano «Improvisations» to identify performing instructions, their possible reproductions and reading.*

Ключевые слова*: ремарки; фортепианное творчество; исполнитель; авторский текст.*

Keywords*: remarks; piano creativity; performer; author's text.*

Франсис Пуленк (1899-1963) – композитор, пианист, участник творческого объединения композитов «Шестерка». Фортепианное творчество музыканта получило широкое распространение в концертной и педагогической практике и охватывает пьесы различных жанров: «Три пасторали» (FP 5), «Вечные движения» (FP 14a), «Экспромты» (FP 21), «Прогулки» (FP 24), «Ноктюрны»(FP 56), «Импровизации» (FP 63/113/170/176), «Новелетты» (FP 47/173), «Presto» (FP 70), «Листы из альбома» (FP 68) и другие (фортепианные произведения перечислены с нумерацией FP по хронологическому каталогу, который был опубликован Карлом Б. Шмидтом в 1995 году).

Цикл «Импровизации» Ф. Пуленка состоит из 15 пьес, написанных на протяжении 27 лет. Так, в период с 1932 по 1934 годы, композитором были сочинены 10 импровизаций (FP 63). Позже, в 1941 году, созданы еще 2 пьесы (FP 113), а в 1958 г. – 13-ая и 14-ая «импровизации» (FP 170). Одной из наиболее часто исполняемых пьес цикла является последняя 15-ая «импровизация», которая была написана автором в 1959 году в память об Эдит Пиаф. Цикл «Импровизации» содержит стилевые цитаты к творчеству любимых композиторов Ф. Пуленка – как прошлых времен, так и

современников: С. С. Прокофьева, С. В. Рахманинова, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, Л. ван Бетховена. Музыковед А. И. Иванов в своем исследовании «О цитировании и стилизации в фортепианных импровизациях Ф. Пуленка» подробно разбирает каждую пьесу цикла на наличие и применение аллюзий на стили разных композиторов [1].

Настоящая статья посвящена вопросу использования ремарок в цикле «Импровизации» Ф. Пуленка как средство передачи авторского замысла. Актуальностью данного исследования является изучение и классификация терминологии, применяемой композитором в пьесах цикла, для воссоздания стилистически достоверной интерпретации данного сочинения.

Важным для исследования является положение Н. Корыхаловой о том, что ремарки в нотном тексте «воплощают неповторимую мысль в неповторимой форме — отсюда их новизна и своеобразие, в них проявляется психическая индивидуальность композитора, темперамент, склад личности, эстетический идеал» [1, с. 4]. Музыкальные ремарки стилистически системны, лаконичны настолько, насколько это возможно для достижения взаимопонимания композитора и исполнителя. Они являются таковыми в той мере, в какой соответствуют определенным признакам музыкальных образов и связанным с ними семантически музыкально-языковым, языково-речевым и экспрессивно-стилистическим средствам интонационного выражения и произношения.

В цикле 15 «Импровизаций» Франсис Пуленк использует ремарки на французском языке, нередко комбинируя их с привычной итальянской терминологией, ища наиболее точного выражения своему замыслу. Исполнительские указания автора можно разделить на темповые, штриховые и артикуляционные, образно-эмоциональные ремарки и педальные обозначения. Ниже в таблице приведем полный перечень исполнительских указаний автора, применяемых в цикле:

Импровизация	Темповые ремарки	Штриховые и артикуля-ционные ремарки	Образно-эмоциональ-ные ремарки	Педальные обозначения
1Improvisation en simineur	**Presto ritmico ceder a peine; sans ralentir**	*stacc.*	*tres sec*	ст.53 *tout a fait sans Pedale,* т.59 *Ped.*
2Improvisation en As majeur	**Asser anime**		*dous et clair clair dim.*	Т.55 *Ped.*

3Improvisation en simineur	**Presto tres sec; sans ralentir**	*legato*	*tres sec*	T.59 *sans Pedale*
4Improvisation en As majeur	**Presto con fuoco; sans ralentire**		*tres précis expressif*	T.40 *Ped*
5 Improvisation en lamineur	**Moderemais sans lenteur**	*dessus*	*en dehors*	T.22 *Ped*
6Improvisation en Bmajeur	**A toutevitesse; sans ceder; sans ralentire**	*le chant lie*	*tres sec tres rude strictement en messure sans respire l'armonietres seche*	T.25 *Ped*
7Improvisation en utmajeur	**Modere sans lenteur; ceder un peu; animezpeu a peu; ceder un peu**	*tres lie dessus*	*en dehors calme p et clair cresc. tresexpressif*	T. 42
8Improvisation en lamineur	**Presto; sans ralentir**		*tres sec et ironique leger doux treschante veloce et tresprecis*	
9Improvisation en remajeur	**Presto possible;sans ralentire**	*dessus*	*tres sec et tres net*	*T. 1 Presque sans Ped.*
10Improvisation en famajeur	**Modere, sans trainer; ceder un peu; ceder encore un peu; au mouvement**	*dessus*	*tresdoux tres sec*	T.38-39 *Ped*
11Improvisation en solmineur	**Asser anime; sans ralentire; strictement en mesure**	*legato staccatto*		T.19-21 *Ped*

12Improvisation en Esmajeur	**Mouv de Valse a 1 temps; ceder un peu; a tempo; surtout sans ralentir; ceder; ceder encore; toujours sans ralentir**	*quasi pizz.*	*P subito pimpant sec et ponctue*	T. 1-5 *Ped* T. 6-8 *Ped marquer les 1rs temps* T. 29-32 *Ped Pedsurchaque messure* т. *124 sans changer jusqu'a la fin*
13Improvisation en lamineur	**Allegretto commodo; a tempo; ceder beaucoup; tres lent;**	*dessus*	*dolce m.g. en dehors tresexpressif*	T. 1 *mettre beaucoup de pedale* T. 59-60 *Pedsans changer*
14Improvisation en re bemollemageur	**Allegretto (strictement au meme tempo d'un bout a l'autre); sans ralentir; toujours sans ralentir**		*sans rubato m.g. bien en dehors*	
15Improvisation en utmineur	**Tresvitesurtout sans tainer; Lente; ceder un peu; ceder; Tempo; ceder beaucoup; Tempo subito; tenu**		*capriccioso ppsubito pptres a l'aise quittez*	

Темповые обозначения в 15 «Импровизациях» Ф. Пуленка выражают точное движение, так как помимо словесных ремарок автор проставляет в каждой пьесе точное указание метронома, что определяет метро-ритмическое движение, ориентируя исполнителя на точность исполнения. Часто в пьесах композитор проставляет темповые отступления (*ceder un peu; ceder; ceder beaucoup; animez peu a peu* и др.), а также ремарки, которые напротив не позволяют исполнителю свободно существовать во времени (*sans ralentir; a tempo; toujours sans ralentir* и др.).

Штриховые и артикуляционные ремарки композитора в цикле чаще всего отображены в нотных знаках (лиги, точки над нотами, tenuto и прочее). Но есть пьесы, где автор проставил словесные ремарки для уточнения смысла. Здесь хотим остановиться на применении двух терминов *dessus u tres lie*. *Dessus*, (в пер. с франц. языка на, над, сверху) проставленное в Импровизациях 5, 7, 9, 10, 13, используется как на отдельных нотах, так и на темах в левой руке, которые нужно исполнить «над» сопровождением, «сверху». Термин *tres lie* (очень связно, слитно) отражает внимание автора к певучести исполнения, протяженности мелодии.

Образно-эмоциональные ремарки в пьесах употребляются преимущественно на французском языке, что нацеливает исполнителя к словарю французского языка для осмысления точного значения слова. Педальные обозначения автор ставит не часто, но точно, чем предписывает пианисту их точное исполнение.

Авторы пришли к выводу, что ремарки в фортепианном творчестве Ф. Пуленка являются источником прочтения индивидуальной манеры письма. Изучение авторских ремарок помогает постичь авторский музыкальный стиль и дает возможность приблизить исполнителя к стилистически точному прочтению нотного текста.

📖 *Литература*

1. Иванов, А. И. О цитировании и стилизации в фортепианных импровизациях Ф. Пуленка [Электронный ресурс] / А. И. Иванов // Современные проблемы музыкознания. – 2017. – №2. – Режим доступа : http:// elibrary.ru/item.asp?id=39132936. — Дата доступа : 03.03.2021.

2. Корыхалова, Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2000. – 269 с.

УЧЕТ ВОЗРАСТНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ В ФОРТЕПИАННОМ ОБУЧЕНИИ

ACCOUNTING THE AGE FEATURES OF STUDENTS IN PIANO LEARNING

Кан Цзэмэй
Kang Zemei
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – Чжу Цзин, кандидат педагогических наук

Аннотация. *В статье рассмотрена проблема обучения игре на фортепиано людей старшего и пожилого возраста. Выявлены физиологические и психологические особенности этого возраста, способные препятствовать или помогать процессу обучения игре на музыкальном инструменте. Рассмотренные принципы теории развивающего обучения Г. М. Цыпина позволяют успешно реализовать образовательный процесс, опираясь на возрастные особенности взрослых обучающихся.*

Annotation*. The article deals with the problem of learning to play the piano for the elderly. The physiological and psychological characteristics of this age, which can hinder or help the process of learning to play a musical instrument, have been revealed. The considered principles of the theory of developmental learning by G. M. Tsypin make it possible to successfully implement the educational process, relying on the age characteristics of adult learners.*

Ключевые слова*: пожилой человек; физиологические особенности возраста; психологические особенности возраста; обучение игре на фортепиано; теория развивающего обучения.*

Keywords: *old man; physiological characteristics of age; psychological characteristics of age; learning to play the piano; theory of developmental learning.*

Обучение игре на музыкальных инструментах всегда должно учитывать возрастные особенности обучающихся. Это важно для начального этапа обучения вне зависимости от возраста, когда это происходит. Обычно начальный период обучения приходится на возраст 5–7 лет, но в последние десятилетия заметна тенденция повышения возраста обучающихся. Так, многие ученики приступают к занятиям в возрасте 50–60 лет, т. е. люди стремятся расширить свои знания в тех областях искусства, с которыми они не могли ознакомиться в более раннем возрасте. Отсюда возникает проблема приобщения пожилых людей к музыкальному искусству в его более действенных способах: не только слушание музыкальных произведений, но и

обучение игре на музыкальных инструментах, т.е. приобщение к музыкальному исполнительству.

Все вышеизложенное повышает значимость учета возрастных особенностей обучающихся, особенно, когда этими обучающимися являются пожилые люди.

Каковы же эти особенности? Прежде всего, они имеют отношение к двум важным моментам, обеспечивающим успешность освоения игры на музыкальном инструменте:

– физиологические особенности исполнительского аппарата обучающегося, связанные с возрастом;

– психологические особенности обучающегося, отражающие сущность психического склада пожилого человека.

Если начало обучения приходится на возраст 50–60 лет, то исполнительский аппарат представляет собой не только сложившуюся систему, но и систему, которая потеряла некоторые свойства, необходимые для успешного овладения музыкальным исполнительством. В отличие от детей, аппарат находится в неизменном виде, уже не растут кости, связки, мышцы. Нет необходимости постоянно следить за его ростом и развитием. Однако, в этом то и сложность. В пожилом возрасте суставы теряют подвижность, связки грубеют и теряют эластичность, поэтому чтобы добиться нужного результата в исполнительстве требуется больше времени и более внимательное отношение к свободе исполнительского аппарата. У взрослых обучающихся всегда есть опасная тенденция добиться нужного результата за счет излишнего напряжения рук, или всего плечевого пояса.

Особое внимание преподавателя должно быть обращено на сложности физиологического плана. У взрослых людей существует большое количество устоявшихся стереотипов в поведении. Если они никогда не задумывались о необходимости свободы исполнительского аппарата, то у них нет привычки освобождать руки, уметь контролировать постановку рук и обеспечивать их освобождение при малейшей зажатости. Именно со свободы исполнительского аппарата надо начинать занятия с пожилыми людьми. Преодолеть отсутствие сензитивных периодов, которые заканчиваются для исполнителя к 21-23 годам, очень сложно. На преподавателя ложится ответственность за сохранность здоровья исполнительского аппарата и успешность музыкально-образовательного процесса.

Важным моментом является точность объяснений педагога-музыканта и постоянный контроль за выполнением обучающимися всех педагогических требований. При отсутствии гибкости суставов и связок достичь сколько-нибудь значимых результатов сложно, но существует возможность самореализации в доступных для каждого обучающегося персональных

пределах. Чтобы частично снять малоподвижность рук пожилого человека, можно посоветовать принимать перед уроком и домашними занятиями теплые ванночки для рук, что позволяет в какой-то степени подготовить суставы и связки к свободе движений, необходимой, например, для игры на фортепиано.

Таковы трудности физиологического плана, которые необходимо преодолевать педагогу-музыканту в обучении людей в пожилом возрасте.

Что же касается психологических особенностей личности обучающегося, то в этом плане психика взрослого человека может быть очень устойчивой и позволяет в большей степени опереться на интеллект обучаемого, чем это возможно в детском возрасте.

Взрослый человек совершенно точно понимает свои желания и интересы, его волевые качества сложились и могут помочь ему в преодолении всех встречающихся в обучении трудностей. Направленность сознания на предмет деятельности у пожилого человека менее подвержена колебаниям, его внимательность, сформированная и отточенная за время многолетней работы по основной специальности, помогает ему и в обучении игре на музыкальных инструментах.

Кроме этого, именно со взрослыми людьми можно использовать принципы развивающего обучения, разработанные Г. М. Цыпиным [1]. Главным для общемузыкального развития, обогащения сознания и расширения музыкального опыта, является принцип *увеличения объема используемого в музыкально-педагогической работе учебного материала*. Рациональная репертуарная политика, обращение к возможно большему количеству музыкальных произведений, приобщение пожилого человека к разным пластам художественно-стилевых явлений музыкального искусства – суть реализации данного принципа.

Вторым принципом теории развивающего обучения музыке является *ускорение темпов прохождения определенной части учебного материала*. Он позволяет овладеть необходимыми умениями и навыками в более короткие сроки. Мощный приток информации в музыкально-педагогический процесс, расширяет кругозор обучающегося и соответствует его сложившимся психическим функциям, позволяя их использовать наиболее оптимальным образом. Помогает реализации этого принципа использование методов параллельного и эскизного разучивания музыкальных произведений.

Третий принцип предполагает отказ от традиционной трактовки занятий и формулируется следующим образом: *увеличение меры теоретической емкости занятий музыкальным исполнительством*. Взрослого человека можно обучать теории музыки более быстрыми темпами, не затрачивая на это много времени. Интеллектуализация индивидуального урока осуществляется за счет опоры на сознание ученика и предоставление ему развернутых систем

представлений и понятий. Включение в познавательный процесс взрослого человека содержательных обобщений, широкого диапазона сведений музыкально-исторического и музыкально-теоретического характера – таков результат использования этого принципа. Итогом является ускорение процесса обучения игре на музыкальном инструменте.

Четвертым принципом является такой *формат работы с музыкальным материалом, при которой с максимальной полнотой проявлялись бы самостоятельность и творческая инициатива учащегося-исполнителя*. Этот принцип предполагает проблемные методы подачи учебного материала, использование ситуативных методов, специальной организации образовательной среды, создающей условия для саморазвития и самоактуализации личности.

Представленные принципы, разработанные Г. М. Цыпиным, является дидактической базой музыкально-образовательного процесса на современном этапе развития.

Итак, чтобы успешно обучать пожилых людей игре на фортепиано, необходимо учитывать их возрастные особенности, которые заключаются в трудностях физиологического плана и определенных психологических особенностях. Именно в пожилом возрасте можно в полной мере использовать принципы развивающего обучения, разработанные Г. М. Цыпиным.

📖 *Литература*

1. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / Г. М. Цыпин. – М. : Просещение, 1984 . – 176 с.

ЛИЧНОСТНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ВКЛАД СОВРЕМЕННЫХ ПИАНИСТОВ КИТАЯ В ПРЕТВОРЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ

PERSONAL AND PEDAGOGICAL CONTRIBUTION OF MODERN CHINESE PIANISTS TO THE IMPLEMENTATION OF THE RUSSIAN PIANO SCHOOL'S TRADITIONS

Ли Мэнжуй, И. Ф. Чернявская, кандидат педагогических наук, доцент
Li Mengrui, I.Chernyauskaya
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье анализируется личностно-педагогический вклад современных пианистов Китая в претворение традиций русской фортепианной школы. Выделяются его основные составляющие, повлиявшие на процесс укоренения в национальной фортепианной педагогике прогрессивных традиций русского пианистического искусства.*

Annotation. *The article analyzes the personal and pedagogical contribution of contemporary Chinese pianists to the implementation of the traditions of the Russian piano school. Its main components, which influenced the process of rooting in the national piano pedagogy of the progressive traditions of Russian pianistic art, are distinguished.*

Ключевые слова*: личностно-педагогический вклад; современные пианисты Китая; претворение традиций; русская фортепианная школа.*

Keywords: *personal and pedagogical contribution; contemporary pianists of China; implementation of traditions; Russian piano school.*

Современное фортепианное искусство Китая претерпевает в своём развитии небывалый подъём. Начиная со второй половины XX столетия, китайские пианисты стремительно и уверенно завоёвывали международный авторитет, не только зарекомендовав себя триумфальными победами на престижнейших конкурсах исполнительского мастерства (Лю Шикунь, Ин Чэнцзун, Чжоу Гуанжэнь, Ли Минцян, Фу Цу, Чжу Сяо-Мэй, Дин Шан Дэ и др.), но и составив серьёзную конкуренцию европейским пианистам. Высокие профессиональные достижения китайской фортепианной школы были во многом упрочены когортой блистательных музыкантов молодого поколения (Тянь Цзянь, Ли Чжен, Чэнь Са, Юнди Ли, Ланг Ланг, Юджа Ванг, Сикиан Ли, Чжан Хаочен, Чжан Шенлян, Лю Вэй, Куй Мин, Ванг Ли, Шэнь Веньюй и др.), значительная часть из которых обучалась в Европе и США под руководством ведущих педагогов-пианистов мира. Важнейшим интенсифицирующим

фактором профессионализации фортепианного искусства Китая стало последовательное реформирование системы воспитания пианистов, в основу которого было положено заимствование музыкально-образовательных моделей, с успехом апробированных в Европе и России. Ключевую роль в процессе подготовки китайских музыкантов новой формации сыграло внедрение концептуальных подходов, принципов и организационных форм процесса обучения исполнителей на фортепиано, сложившихся в первую очередь в русле русской фортепианной педагогики. Этому способствовала как активная межкультурная коммуникация между музыкантами Китая и России, обусловленная особыми историческими событиями и общим вектором китайской государственной политики в области культуры, так и весомый педагогический авторитет русских пианистов, которые кардинальным образом повлияли на совершенствование фундаментальных основ фортепианного обучения и их распространение по всему миру [1; 4].

Изучение панорамы современного пианистического искусства Китая показало, что традиции русской школы обучения игре на фортепиано, ставшие благодатной «почвой» для развития китайской фортепианной педагогики, сохраняют своё актуальное значение и в настоящее время. Их адаптация к условиям национальной музыкально-профессиональной среды осуществляется посредством многовекторной педагогической деятельности ведущих китайских пианистов, которые последовательно и планомерно внедряют традиции русской фортепианной школы в широкую музыкально-образовательную практику. Важнейшей константой личностно-педагогического вклада современных пианистов Китая является культивирование и транслирование концептуальных методологических идей и методических оснований, которые были почерпнуты у легендарных педагогов – адептов русской школы обучения игре на фортепиано. Как и основоположники национальной школы Китая, в своё время обучавшиеся либо стажировавшиеся под руководством ведущих русских и советских специалистов, так и значительная часть молодых китайских исполнителей познакомилась с традициями русской фортепианной педагогики в ходе собственного обучения. Ярким примером такого интенсивного обмена педагогическим опытом стало многолетнее сотрудничество выдающегося американского пианиста Гарри Граффмана (*1928) – успешного преемника традиций русской фортепианной школы, унаследованных им от своих прославленных учителей (И. А. Венгеровой и В.С. Горовица) и целого ряда китайских пианистов. В классе Г. Граффмана обучались пианисты высшей лиги – Ланг Ланг, Юджа Ванг, а также Чжан Хаочен, Вэй Луо, Юнь-Чин Чжоу, Даниэль Хсу и др., которые занимают лидирующие позиции в современном мировом пианистическом искусстве. Благодаря легендарному американскому музыканту, китайские пианисты не только освоили самобытные стилевые

качества русского пианизма (интонационная выразительность музыкального высказывания, эмоциональная вовлеченность и открытость; превалирование художественно- образного начала над техническим, внимание к тембровому звуковому многообразию и колористической красочности; стремление к оркестральности звучания, полноте и насыщенности звучания фортепиано и др.), но и переняли его важнейшие педагогические установки (содержательность пианистического искусства; подчинение сугубо технических задач сверхзадаче – передаче музыкально образного содержания; культивирование профессионально-личностных качеств исполнителей; приоритетность комплексного развития профессиональных компетенций пианистов; индивидуально-творческий подход к интерпретации музыкального сочинения; выверенная репертуарная стратегия и др.).

Важной составляющей личностно-педагогического вклада современных пианистов Китая в укоренение прогрессивных традиций русской фортепианной школы стала их активная популяризация посредством разносторонней просветительской деятельности, включающей проведение мастер-классов, творческих встреч, концертно-образовательных программ, конкурсов исполнительского мастерства и др. Такие мероприятия, регулярно организуемые известными китайскими пианистами по всему миру для различных возрастных категорий слушателей и, как правило, на благотворительных началах, преследуют несколько целей. С одной стороны, они дают возможность ознакомиться с передовыми музыкально-образовательными технологиями и методами обучения фортепиано, сформировавшимися и развиваемыми в русле русской и китайской фортепианной педагогики, а с другой продвигать профессиональное пианистическое искусство на глобальном культурном рынке и воспитывать широкую просвещённую аудиторию его ценителей. Тем самым знаменитые китайские пианисты внесли значительную лепту в развитие и обогащение национального исполнительско-педагогического потенциала, перспективность развития которого подтверждается не только китайским «фортепианным бумом», охватившим весь мир, но и феноменальным успехом и востребованностью музыкантов из Китая на международной арене [3].

Серьёзной лично-педагогической инвестицией современных пианистов Китая в развитие традиций русской фортепианной школы стала активная реализация разнообразных меценатских проектов, основная цель которых помочь раскрыть и реализовать профессиональные возможности творчески одарённых исполнителей на фортепиано и оказать им всестороннюю финансовую поддержку. Своеобразным эталоном для китайских музыкантов стало подвижничество и менторство легендарных русских педагогов-пианистов в лице братьев Рубинштейнов и семьи Гнесиных, имевшее позитивное значение

для становления и развития музыкального образования России и фортепианной педагогики, в частности. Аналогичную прославленным русским пианистам по масштабу и охвату творческой молодёжи меценатскую деятельность с успехом ведёт выдающийся китайский пианист Ланг Ланг (*1982) – виртуозный исполнитель, лауреат крупнейших музыкальных конкурсов, эксклюзивный артист многочисленных звукозаписывающих лейблов, педагог, музыкально-общественный деятель, почётный профессор крупнейших музыкальных университетов мира, Посол доброй воли ЮНИСЕФ [4]. Обладающий незаурядным организаторским талантом, Ланг Ланг в 2008 году учредил Международный музыкальный фонд (Lang Lang International Music Foundation) с представительствами со всего мира, призванный «воспитывать, вдохновлять и мотивировать новое поколение любителей музыки и исполнителей» и обеспечивать внушительную спонсорскую поддержку талантливым пианистам разных национальностей [5]. В 2011 году он открыл многофункциональный художественно-образовательный комплекс «Lang Lang Music World», расположенный в китайских городах Шэньчжэне и Чунцине, где юные музыканты могут получить фортепианное образование, участвовать в мастер-классах и конкурсах, посещать концерты и знакомиться с новыми образовательными технологиями. Под патронажем Ланг Ланга также были разработаны и внедрены образовательные программы для пианистов: «Keys of Inspiration» (для учащихся 2–5 классов средних общеобразовательных школ, не имеющих качественного оснащения музыкальных классов), «101 Pianists» (совместное музицирование 100 юных пианистов и Ланг Ланга), «Young Scholars» (двухгодичный стипендиальный курс для музыкантов до 16 лет в целях обмена профессиональным опытом посредством концертной практики, мастер-классов и т.д.), «Play It Forward» (серия благотворительных виртуальных концертов), а также специальное мобильное приложение, позволяющее облегчить начальный этап освоения фортепиано и развить творческие способности.

Опираясь на прогрессивные достижения выдающихся педагогов-пианистов России, современные китайские музыканты переосмыслили концептуальные положения русской фортепианной школы сквозь призму национальных перспектив и актуальных потребностей музыкального обучения в Китае, тем самым существенным образом повлияли на реформирование системы музыкального образования КНР в целом. Разносторонний личностно-педагогический вклад современных пианистов Китая, успешно претворяющих традиции русской фортепианной педагогики, является важным фактором продуктивного развития национального пианистического искусства XXI века.

🕮 *Литература*

1. Гайдай, П. В. Межкультурные коммуникации в развитии профессионального музыкального образования Китая / П. В. Гайдай // Сибирский педагогический журнал. – 2019. – №2. – С. 120–127.

2. Ло Чжихуэй. Лан Лан: страницы биографии / Ло Чжихуэй // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2013. – № 160. – С. 146–151.

3. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02 / Сюй Бо. – СПб., 2008. – 160 л.

4. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы / Хуан Пин. – СПб., Астерион, 2009. – 159 с.

5. Lang Lang International Music Foundation [Electronic resource]. – Mode of access : https://langlangfoundation.org/. – Date of access : 09.12.2020.

ПРОБЛЕМА АДАПТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОПЫТА КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ В ИНОКУЛЬТУРНОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

THE PROBLEM OF ADAPTING THE MUSICAL EXPERIENCE OF CHINESE STUDENTS IN THE FOREIGN CULTURAL EDUCATIONAL SPACE

Ли Цин
Li Qing
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – Т. П. Королева, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация*. Статья посвящена решению задачи успешной адаптации иностранных студентов в ВУЗах Беларуси, что является неотъемлемой частью управления образовательным процессом. Это создает возможности быстрого включения студентов в образовательный процесс, сохранение контингента обучающихся, обеспечение высокой мотивации овладения знаниями, умениями и навыками, повышению качества и уровня обучения в высшей школе с инокультурным образовательным пространством.*

Annotation*. The article is devoted to solving the problem of successful adaptation of foreign students in the universities of Belarus, which is an integral part of the management of the educational process. This creates opportunities for the rapid inclusion of students in the educational process, maintaining the contingent of students, ensuring high motivation for mastering knowledge, skills and abilities, improving the quality and level of education in a higher school with a foreign cultural educational space.*

Ключевые слова*: иностранные студенты, проблема адаптации, языковая среда, диалог музыкальных культур.*

Keywords: *foreign students, the problem of adaptation, language environment, dialogue of musical cultures.*

Для понимания чужой культуры необходимо определенное вживание в нее, при этом, не растворяясь в ней. Рассматривая диалог как основную форму взаимного обучения, М. М. Бахтин подчеркивает: «Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже… Мы ставим чужой культуре новые вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины» [2, с. 334-335]. Встреча двух культур принимает форму диалога, который преодолевает замкнутость их

смыслов. Культуры при этом не сливаются и не смешиваются, но взаимно обогащают друг друга, сохраняя свое лицо.

В лингводидактических публикациях неоднократно обращалось внимание на то, что изучающий иностранный язык, поняв каждое слово прочитанного им текста, тем не менее, не воспринимает замысла писателя: «Он не смеется там, где смеется носитель языка, и не может с этической точки зрения оценить поступки героев и понять мотивы этих поступков» [4, с. 234]. Совершенно очевидно, что причиной несостоявшегося адекватного понимания иноязычного текста является не языковой дефицит, а «дефицит культуры», то есть отсутствие необходимых ключевых и фоновых знаний.

Все сказанное выше подтверждает, что процесс понимания объекта изучения – это диалог, отражающий познание окружающей действительности.

Иностранные студенты, получающие образование в ВУЗах Беларуси, находятся в новой социокультурной, национальной и языковой и среде, к которой необходимо адаптироваться в короткие сроки. Адаптация к новым факторам высшей школы представляет собой многоуровневый социально-психофизиологический процесс и сопровождается напряжением компенсаторно-приспособительной системы личности студента. Выстраивание диалога в образовательном процессе базируется на конкретизации условий, где важным фактором становятся две страны, «откуда и куда» прибывают студенты с целью обучения. С каждым годом расширяется список прибывших в белорусские ВУЗы китайских граждан для обучения музыкально-педагогическим специальностям. Особую важность приобретают вопросы, связанные с раскрытием содержания музыкальных произведений и их интерпретацией в работах авторов Б.В. Асафьева[1], Б. Р. Иофиса [6], Л. П. Казанцевой [7], В. В. Медушевского [9] и многих других.

К концу XX в. музыкальные языки европейской и китайской культур остаются такими же непохожими и далёкими друг от друга, как и тысячелетия назад. Известный исследователь музыки Востока профессор У Ген Ир пишет: «Китайская цивилизация – одна из древнейших в мире. По свидетельству учёных и исследователей, Китай за 2000 лет до начала европейской цивилизации уже обладал высокоразвитой культурой – наукой, литературой и искусством. Именно в Китае, на тысячу лет раньше, чем в Европе было изобретено книгопечатание с досок. И именно китайская философия музыки, прежде всего конфуцианская, явилась философской основой развития музыки всего Дальнего Востока» [4, с. 21].

Задолго до принятия христианства в Европе, Китае был создан и регламентирован уникальный свод «философии музыки» и «музыки философии». В литературных и поэтических памятниках древнего Китая музыка присутствовала постоянно, как свидетельство духовного бытия

человека. Вот текст известного китайского философа IX века Хань Юй: «… Всякая вещь, исторгнутая из состояния покоя, звучит. Травы, деревья - беззвучны, но ветер на них налетит – и они зазвучат; беззвучна вода, но ветер взволнует её – и она зазвучит… Металлы и камни беззвучны, но ударить по ним – и они зазвучат. Такова же и речь человека. Когда нет ему выхода, – он говорит. В его песнях заложены мысли, в его плаче заложены думы. Всё, что исходит из уст как звук, говорит о том, что он исторгнут из состояния покоя» [4, с. 198].

В традиционной культуре Китая природа рассматривалась как единая часть жизни и между ней и человеком существует прямая связь – «единство неба и человека», что в целом должно было совершенствовать внутреннюю природу человека. Космологическая и этическая философская доктрина получила законченное выражение у Конфуция (551 г. до н.э. – 479 г. до н.э.). Согласно Конфуцию, музыка – это зеркало природы, в ней заключаются два начала: ян – сила Неба, светлое, активное, мужское начало, и инь – сила Земли, тёмное пассивное женское начало. Следовательно, «музыка должна быть естественна, как гармония Неба и Земли и служить средством связи между Небом и Землёй. Иначе говоря, музыка – это средство гармоничного управления обществом и государством» [10, с. 30].

Национальная неповторимость, замкнутость, «кодифицированность», «редкий консерватизм» и бесконечное многообразие музыкальных форм характеризует музыку Китая далёкого прошлого и настоящего. Отличительной чертой является синкретизм – это то, что складывается из разнообразных и сложно разделяемых компонентов. По настоящее время создается красочное, утончённо-эстетическое театральное действо, полное глубоких смыслов, с исключительным преобладанием зрительных, предметных ассоциаций и понятий. «…Китайская музыка – это обычно музыка с текстом, с жестом, с танцем; музыка, сопровождающая придворный или культовый церемониальный ритуал, свадебный танец, похоронное шествие… Это совместное использование пляски, жеста, слова и музыки привело к разработке специальной, чрезвычайно дифференцированной системы аналогий звуковых «эквивалентов» танцевальных движений и, наоборот, жестовых «эквивалентов» интонаций, максимально соответствующих определённым последованиям музыкальных тонов и танцевальных движений» [5, с. 207].

Можно особо отметить китайский инструментарий, впитавший все элементы традиционной культуры: придворной, ритуальной, военной, народной музыки, своими корнями уходящими в эпоху Чжоу (XI–III вв. до н.э.), династии Цинь (221–206 до н.э.), династии Суй (581–618 гг.), династии Тан (618-907гг.) [10, с. 22] и т.д., вплоть до настоящего времени. Своеобразие китайских инструментов ощущается во всем: в использованных материалах (камень,

бронза, глина, яшма, дерево, кожа, шёлк, тыква); в разнообразной и широкой тембровой окраске звучания этих инструментов; в способах извлечения звука (встряхивание, «скребление», удар, щипок и пр.); в большом количестве всевозможных шумовых и ударных инструментов. Пройдя многотысячелетний путь существования в музыкальной культуре Китая, эти инструменты сохранили своё практическое применение в музыкальной жизни и используются современными китайскими композиторами.

Процессы глобализации и интеграции, происходящие в современном мире, показывают «встречные» процессы музыкальных культур, весьма отдалённых по своим основным параметрам. Примером может являться современная вокальная музыка Китая, которая показывает интересные процессы сближения с западной музыкальной культурой, а в некоторых случаях, даже активную ассимиляцию.

Таким образом, адекватное музыкальное восприятие является необходимым составляющим единого процесса восприятия музыки и ее понимания. Высокий уровень адекватности восприятия предполагает сформированный механизм взаимосвязи содержательной основы произведения и личного (художественного и жизненного) опыта, знаний, размышлений слушателя. Эта взаимосвязь осуществляется на основе сотворческой работы преподавателей и студентов двух государств, результатом которой выступает перевод художественной информации в собственное переживание обучающихся. Адекватное музыкальное восприятие предлагается трактовать как осознание субъектом художественного содержания музыкального произведения, соответственное культурно-эстетическим, жанрово-стилистическим и музыкально-языковым условиям эпохи.

🕮 *Литература*

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 [Текст] / акад. Б. В. Асафьев, (Игорь Глебов) ; ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. – Л. : Музгиз, 1963. – 378 с.

2. Бахтин, М. М. Собр. соч. в 7 т.: Ин-т мировой литературы. – Т. 5 : Работы 1940 – нач. 1960 гг. / Под ред. С. Г. Бочарова, Л. А. Гоготишвили. – М. : Русские словари, 1997. – 731 с.

3. Буров, В. Г. Современная китайская философия: монография / В. Г. Буров. – М. : Наука, 1980. – 311 с.

4. Верещагин, Е. М. Язык и культура: Лингвострановедение и преподавание русского языка как иностранного / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – 3-е изд. – М. : Русский язык, 1990. – 320 с.

5. Грубер, Р. И. История музыкальной культуры / Р. И. Грубер. – М.-Л. : Гос. муз. изд-во, 1941. – 593 с.

6. Иофис, Б. Р. Модель интонационной формы музыки как основа содержательного единства музыкально-теоретического образования // Музыкально-историческое образование. – 2014. – № 3. – С. 103-112.

7. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие для студ. муз. вузов / Л. П. Казанцева. – Астраханская гос. консерватория. – Астрахань : Волга, 2009. – 367 с.

8. Кравцова, М. Е. История культуры Китая : Учеб. пособие для вузов / М. Е. Кравцова. – СПб. : Лань, 1999. – 416 с.

9. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки: исследование [Текст] / В. В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.

10. У Ген Ир. История музыки восточной Азии: Китай. Корея. Япония / У Ген Ир. – СПб.–М. : Планета музыки, 2011. – 539 с.

ОБУЧЕНИЕ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ ЗА РУБЕЖОМ КАК ПРОГРЕССИРУЮЩАЯ ТЕНДЕНЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ МИРОВОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

TRAINING OF CHINESE STUDENTS ABROAD AS A PROGRESSIVE TREND IN THE MODERN WORLD EDUCATIONAL SPACE

Ли Цинь
Li Qin
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – А. И. Ковалев, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье рассматривается один из актуальных аспектов современного образования – его интернационализация, ярким показателем которой является обучение китайских студентов за рубежом. Приводятся факты, свидетельствующие об увеличении потока китайских граждан, получающих образовательные услуги в разных странах мира, в том числе и в Беларуси.*

Annotation. *The article examines one of the topical aspects of modern education - its internationalization, a striking indicator of which is the teaching of Chinese students abroad. Facts are presented that indicate an increase in the flow of Chinese citizens receiving educational services in different countries of the world, including Belarus.*

Ключевые слова*: интернационализация образования; китайские студенты; обучение за рубежом.*

Keywords*: internationalization of education; chinese students; study abroad.*

Глобальные обмены между людьми и странами приводят к интернационализации образования, которая становится мейнстримом нашего времени. В связи с интенсификацией интеграционных процессов в современном мировом образовательном пространстве, усилением академической мобильности чрезвычайно возросло количество китайских граждан, желающих получить высшее образование за рубежом. Исследованию данной проблемы и посвящена наша статья.

По сведениям Министерства образования Китайской Народной Республики от 27.03.2019 г. общее число китайских студентов, обучающихся за рубежом в 2018 г., составило 6.621 миллиона человек. Из них государство направило на учебу 302 тысячи человек, отдельные учреждения – 356 тысяч, по личной инициативе за границу выехало 5.963 миллиона. По сравнению с 2017 г.

число китайских студентов, обучающихся за рубежом, увеличилось на 537 тысяч, или на 8,83% [2].

На долю китайских студентов, обучающихся за рубежом, приходится значительная доля от общего числа студентов, обучающихся в разных странах мира, и темпы роста китайских граждан, обучающихся за границей, растут с каждым годом. При этом основная масса китайских студентов, получающих образовательные услуги за рубежом, приходится на такие страны, как США, Англия, Канада и Австралия [4, с. 176]. Согласно статистическим данным, число китайских студентов, обучающихся в Соединенных Штатах Америки и Канаде, составило более 30% от общего числа иностранных студентов.

Следует отметить, что в последнее время китайские граждане все больше обращают свое внимание и на Беларусь, выбирают белорусские университеты для получения высшего образования по разным специальностям и профессиям. Прогрессирование данного явления поясняют следующие факторы:

1) интенсификация межгосударственного сотрудничества между Беларусью и Китаем, активно развивающегося в последние годы в различных сферах, в том числе и в области образования;

2) качественный уровень высшего образования в Республике Беларусь, высокий профессионализм педагогических кадров, развитая и адаптируемая система образования;

3) ценовая доступность образовательных услуг в системе высшего образования Беларуси по сравнению с высокоразвитыми странами, например, США, где образование является самым дорогим в мире.

Согласно данным, которые представил Министр образования Республики Беларусь И. В. Карпенко, «сёння ў беларускіх універсітэтах вучыцца больш за 4 тыс. студэнтаў з Кітая, больш за тысячу нашых суайчыннікаў праходзяць навучанне па розных праграмах КНР; рэалізуецца звыш 20 сумесных адукацыйных праграм I ступені вышэйшай адукацыі і больш за 10 – II ступені» [1, с. 3–4].

При этом наблюдается следующая тенденция, основная масса китайских студентов, получивших высшее образование за рубежом, возвращаются работать по специальности домой. Данный факт объясняет то обстоятельство, что высшее образование, которое приобретается в зарубежных, особенно высокоразвитых, странах, в Китае признается очень престижным и хорошо оплачивается.

Наибольшей популярностью у китайских студентов, получающих высшее образование за границей, пользуются специальности в области бизнеса (финансы, менеджмент, бухгалтерский учет и экономика). Также в последние годы китайских студентов начинают привлекать такие области народного

хозяйства, как химическое машиностроение, гражданское строительство и архитектура [3].

Среди причин, мотивирующих китайских граждан к получению высшего образования за рубежом, можно назвать следующие:

- неудовлетворенность уровнем и качеством высшего образования в своей стране;

- рост национального благосостояния и увеличение обеспеченных семей в Китае;

- государственная поддержка китайских граждан, получающих высшее образование за рубежом.

Среди основных проблем, возникающих в процессе обучения китайских студентов за рубежом, можно выделить следующие:

- адаптация китайских студентов в инокультурной образовательной среде;

- адаптация учебных планов и программ зарубежных университетов к довузовской подготовке китайских студентов, их дифференциация, синхронизация и др.;

- преодоление языкового барьера (надо отметить, что в англоязычных странах это фактор проявляется менее болезненно, поскольку в китайских школах основным иностранным языком, который изучают учащиеся, является английский).

В заключение можно сделать следующие выводы:

1) в современном мировом образовательном пространстве интенсивно развиваются интеграционные процессы, закономерно приводящие к интернационализации образования, ярким примером которой является увеличивающийся приток китайских граждан в разные страны мира для получения высшего образования;

2) современное образование выходит на качественно новый глобальный уровень. Оно не только предоставляет образовательные услуги, но также способствует развитию всестороннего сотрудничества между разными странами, сближению народов и т. д.

📖 *Литература*

1. Карпенка, І. В. Беларусь – Кітай: агульнасць адукацыйных каштоўнасцей / І. В. Карпенка // Адукацыя і выхаванне. – 2019. – № 12 (336). – С. 3–5.

2. Министерство образования КНР – Статистика китайских студентов, обучающихся за рубежом в 2018 году (27.03.2019) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.moe.gov.cn/jyb_xwfb/gzdt_gzdt/s5987/201903/t20190327_375704.html. – Дата доступа: 12.03.2021.

3. 新浪简介 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://edu.sina.com.cn/ischool/2017-05-19/doc-ifyfkqiv6560829.shtml. – Дата доступа : 10.02.2021.

4. Duan Shifei. Обзор и трендовые перспективы китайских студентов, обучающихся за рубежом: На основе анализа доклада 2016 г. о тенденциях международной мобильности китайских студентов / Duan Shifei // Журнал университета Цицихара (Philosophical and Social Sciences Edition). – 2017. – Вып. 3. – С. 175–178.

ТРАДИЦИИ НАРОДНОЙ ПЕДАГОГИКИ – ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ ОСНОВА СИСТЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ

TRADITIONS OF FOLK PEDAGOGY – FUNDAMENTAL FRAMEWORK OF THE EDUCATION SYSTEM

Ли Янь
Li Yan
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – А. И. Ковалев, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье в качестве фундаментальной основы академического образования рассматриваются традиции народной педагогики, в которых заложены методологические, мировоззренческие, нравственно-этические и художественно-эстетические нормы и правила жизнедеятельности народа, а также формы, методы и принципы обучения и воспитания подрастающего поколения, выработанные многими поколениями людей на протяжении долгих веков.*

Annotation. *The article considers the traditions of folk pedagogy as the fundamental basis of academic education, which contain the methodological, ideological, moral, ethical and artistic and aesthetic norms and rules of the life of the people, as well as the forms, methods and principles of teaching and upbringing of the younger generation, developed by many generations of people for centuries.*

Ключевые слова*: традиция; народная педагогика; академическое образование.*

Keywords: *tradition; folk pedagogy; academic education.*

Народная педагогика, ее многовековые традиции рассматриваются в качестве фундаментальной основы, доминантного начала всякого академического образования. Данное положение, на наш взгляд, является аксиоматичным, и все же попытаемся его научно обосновать.

Рассмотрим, что представляет собой само понятие «народная педагогика»? Так, А. Ю. Лозка определяет народную педагогику как «сукупнасць поглядаў і ідэй, навыкаў і прыёмаў, сродкаў і метадаў традыцыйнага выхавання і перадачы працоўных, рамесніцкіх, бытавых, агранамічных, жывёлагодоўчых, матэматычных, батанічных, медыцынскіх, метэаралагічных, касмалагічных, каляндарных, маральных, эстэтычных і іншых традыцыйных ведаў і навыкаў, набытых шматгадовым эмпірычным (вопытным) шляхам» [5, с. 5]. По мнению В. С. Болбас (и др.), народная педагогика – это «сукупнасць эмпірычных ведаў і навыкаў навучання і выхавання

(даіндустрыяльнай, беспісьмовай, сельска-гаспадарчай) і перадаецца ў этнакультурных традыцыях, народнай паэтычнай і мастацкай творчасці, устойлівых формах зносін дзяцей паміж сабой і дарослымі» [1, с. 14]. А. П. Орлова и С. Г. Туболец, выделяя в качестве главных составляющих народной педагогики эмпирические знания, опыт масс, совокупность средств, умений и навыков воспитательной практики, бытующих в народе, указывают на то, что народная педагогика – это «сокровищница коллективного творчества многих поколений, народная мудрость, которая накапливается веками» [6, с. 10].

В качестве характерных признаков народной педагогики выделяют такие, как историчность, эмпиричность, перманентность и преемственность, традиционность, устойчивость к внешним воздействиям, тесную связь с трудовой деятельностью, культуросообразность, естественность и др.

Метапринципами народной педагогики признаются принципы природосообразности, народности, культуросообразности, гуманизма, воспитания в труде.

В качестве главенствующих средств народной педагогики определяют труд и игру. «Праца з’яўляецца важным сродкам духоўна-маральнага выхавання, падручнікам маралі, а працавітасць – крытэрый маральнай ацэнкі асобы <…>, у народных гульнях, як правіла, знаходзіць сваё адлюстраванне культура народа, яго светапогляд, традыцыі, звычаі, вусная народная творчасць» [2, с. 41].

Среди народных методов обучения, воспитания и развития личности выделяют труд, личный пример старших, игру, внушение и убеждение, распределение обязанностей в семье, беседу, наказание и поощрение и др. [6, с. 39–40].

Таким образом, если фундаментальными основами академического образования являются научная теория, методическая школа и производственная практика, то в народной педагогике доминирует эмпирическое начало: обучение, воспитание и развитие личности в повседневной жизни и практической деятельности. Если в профессиональной педагогике в качестве фундаментального основания формирования и развития личности, согласно теории А. Н. Леонтьева, рассматривается деятельность, то в народной педагогике доминантным началом является труд.

Одной из сущностных характеристик народной педагогики, как уже отмечалось, является традиционность. Именно традиции (от лат. traditio – передача) выступают тем проводником, который позволяет транслировать и наследовать подрастающему поколению жизненный опыт народа, его духовно-нравственные ценности и идеалы. По определению В. С. Титова, традиции «заўсёды адыгрывалі выключную ролю ў трансляцыі калектыўнага вопыту,

акумуліраванні і ўзбагачэнні духоўнай спадчыны, самазахаванні, забеспячэнні перманентнага развіцця народа-этнаса і яго культуры» [4, с. 370]. Если рассматривать народную педагогику в более глобальном смысле, содержательной основой которой являются культурно-исторические традиции народа, концентрированно выраженные в обычаях, обрядах, фольклоре и родной речи, то народная педагогика наиболее эффективно способствует формированию у подрастающего поколения национального самосознания, чувства национальной идентичности и самодостаточности. «Адна з важнейшых умоў выхавання нацыянальнай самасвядомасці, – отмечают по этому поводу Л. Е. Василеня и М. А. Шаторова, – далучэнне вучняў да нацыянальных традыцый свайго народа сродкамі беларускай народнай педагогікі, у аснове якой апора на родную мову, традыцыйна-бытавую культуру і агульначалавечыя каштоўнасці» [2, с. 40].

Естественная среда бытования, постоянство и устойчивость народных традиций обеспечивают непрерывность и преемственность обучения, воспитания и развития детей, что согласуется с общепринятым тезисом: «Образование по существу своему не может быть никогда завершено» [3, с. 35]. При этом в русле традиций народной педагогики преемственность и перманентность в обучении, воспитании и развитии подрастающего поколения приобретают ярко выраженные признаки эмпиричности: реализуются посредством личного примера (от старшего – к младшему), в форме устной традиции (из уст – в уста), наглядного показа (делай, как я), в постоянной совместной деятельности (в труде, играх, отдыхе и т. д.).

Одним из принципиально важных достоинств и ресурсов народной педагогики является то, что она, а, нередко, и только она выступает барьером на пути вторжения или экспансии в процесс обучения и воспитания подрастающего поколения деструктивных влияний. Сила и эффективность традиций народной педагогики зачастую проявляются именно в том, что они обладают стойкой жизнеспособностью, устойчивостью ко всяким инородным (в прямом смысле этого слова) внешним воздействиям.

Таким образом, традиции народной педагогики являются фундаментальным основанием любой академической педагогической школы, поскольку именно в них отражены натурфилософская концепция жизни и деятельности народа или этноса, их мировоззренческие приоритеты и особенности национального менталитета, веками устоявшиеся формы, методы, средства и принципы формирования, развития и воспитания человека Человеком.

🕮 *Литература*

1. Болбас, В. С. Эстэтычная педагогіка беларусаў / В. С. Болбас, І. С. Сычова. – Мазыр : Белы Вецер, 2011. – 197 с.

2. Васіленя, Л. Я. Выкарыстанне традыцый народнай педагогікі ў выхаванні нацыянальнай самасвядомасці школьнікаў / Л. Я. Васіленя, М. А. Шатарава // Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика : материалы IV Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 27 окт. 2017 г. / Белорус. гос. пед. ун-т ; редкол.: И. И. Рыжикова (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2017. – С. 40–42.

3. Гессен, С. И. Основы педагогики: Введение в прикладную философию : учеб. пособие / С. И. Гессен. – М. : Школа-Пресс, 1995. – 447 с.

4. Народная культура Беларусі : энцыкл. давед. / пад агул. рэд. В. С. Цітова. – Минск : Беларус. Энцыкл., 2002. – 432 с.

5. Лозка, А. Ю. Беларуская фальклярыстыка: народная педагогіка і дзіцячы фальклор : вучэб.-метад. дапам. / А. Ю. Лозка. – Мінск : Беларус. дзярж. пед. ун-т, 2012. – 102 с.

6. Этнопедагогика : учеб.-метод. комплекс / Витеб. гос. ун-т ; сост.: А. П. Орлова, С. Г. Туболец. – Витебск : ВГУ, 2018. – 156 с.

ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ В КИТАЕ

THE PROCESS OF LEARNING FOLK CHOREOGRAPHY IN CHINA

Ли Янян
Li Yanyang
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – Лю Цзин, кандидат педагогических наук

Аннотация. *В статье рассматриваются особенности обучения народной хореографии в Китае. Особое внимание уделяется формам и методам обучения народным танцам.*

Annotation. *The article deals with the peculiarities of teaching folk choreography in China. Special attention is paid to the forms and methods of teaching folk dances.*

Ключевые слова*: национальный танец Китая, хореографическая педагогика, народная хореография.*

Keywords: *national dance of China, choreographic pedagogy, folk choreography.*

Основные особенности процесса обучения народной хореографии в Китае связаны со спецификой историко-культурного развития. Так, в основе образовательного процесса лежит индивидуально-личностный подход, подразумевающий учет уровня реального физического потенциала детей. Поэтому содержание, методы и принципы обучения народной хореографии не должны превышать индивидуальные возможности детей: как физические, так и психологические. Кроме того, педагог должен уметь стимулировать интерес и желание детей учиться, поскольку ученики, заинтересованные в выполнении упражнений, учатся сознательно и активно. В этом случае процесс овладения танцевальными движениями происходит в более ускоренном темпе. И напротив, какими бы простыми ни были движения, учащиеся не смогут быстро их освоить без заинтересованного отношения к предлагаемому учителем виду учебной деятельности. В результате интерес к обучению является важной движущей силой для мобилизации учащихся к активному обучению.

Китайская народная танцевальная музыка всегда неотделима от ярких мелодий, острых ритмов и веселого настроения, поэтому она очень нравится детям. Действительно, яркие эмоциональные краски легко заражают маленьких детей и вызывают эмоциональный резонанс. Они не могут удержаться от постукивания в такт, движений под музыку. Поэтому очень часто педагоги используют школьные перемены или время перед выходом из парка после

ужина, чтобы исполнить народную танцевальную музыку и объяснить её содержание, а также выраженные мысли и чувства. Параллельно возможен показ движений с типичными этническими характеристиками, объяснение значения этих движений. Подобная практика формирует у детей предварительный опыт работы с элементами народного танцевального искусства. Первоначальный опыт общения в повседневной жизни в сочетании со знанием каждого этнического меньшинства в классе позволяют детям намного быстрее и легче усвоить особенности народного танца каждой этнической группы.

Обучение китайским народным танцам начинается уже в детском саду. Танцевальный материал для занятий народными танцами в этом возрасте заключается в выборе танцев с ярко выраженными стилевыми характеристиками, наиболее репрезентативными, но в то же время доступными детям. Оригинальность народного танца сохраняется с учетом возрастных особенностей обучаемых.

Изучение народного танца происходит поэтапно с опорой на освоение наиболее типичных танцевальных движений различных этнических групп. Например, при изучении тибетского танца сначала осваивается «Практика тибетского плоского шага» и «Практика движения рук». Изучение монгольского этнического танца начинается с изучения ритмов «Доение», «Бенц». Практика танца народности Дай начинается с освоения танцевальных движений «Маленький Павлин» (один из самых любимых и часто исполняемых дайских танцев, так как павлин считается у этой этнической группы символом доброты, мудрости, красоты и счастья). В результате, усвоив основы народно-танцевальных движений, впоследствии дети легко осваивают законченные композиции.

Приведем пример разучивания монгольского танца «Друзья луга». Знакомство с танцем дети могут начинать в ежедневном общении: педагог рассказывает о группе монгольских детей, которые доят и пасут коров, ездят на лошадях и бегают по бескрайним полям, любят красивые и необъятные пастбища, свой родной город и свою счастливую жизнь. Особое внимание уделяется их мыслям и чувствам. На уроках дети знакомятся также с костюмами монгольского народа, узнают, что монголы живут в юртах на пастбищах и ведут кочевой образ жизни. Они очень трудолюбивые, смелые, открытые, гостеприимные, поющие и танцующие. Обучая базовым движениям, педагог может предложить детям представить, как в бескрайнюю монгольскую степь пришла весна, белые облака плывут над головами, а вокруг резвятся жизнерадостные овцы. После такой подготовительной работы дети совершенно по-иному воспринимают основные танцевальные движения, а атмосфера в классе становится более дружеская. Выучив основные движения, а затем

пробежавшись по ним, в сочетании с пониманием детьми содержания танца, дети могут легко выучить законченный танец.

На данном подготовительном этапе дети овладевают специфическими особенностями движений различных этнических народных танцев. Сокровищница народного танцевального искусства всех этнических групп содержит неисчерпаемые богатства, которые, будучи принятыми детьми, неизбежно будут тесно связаны с их жизнью и будут отражать их интересы. Предоставление детям возможности создавать танцевальные движения и учиться на материалах народных танцев разных национальностей также является мощным способом развития национальной хореографии.

Когда дети поют свои любимые песни, они не могут не применять освоенные ими движения. Они поют и танцуют, чтобы выразить свои внутренние чувства. Например, после того, как дети выучат монгольскую песню «Я тоже хожу на конный патруль», можно попросить детей использовать движения для отражения содержание песни. Они обязательно воспользуются усвоенным на подготовительном этапе арсеналом танцевальных движений.

Таким образом, практика использования различных вариантов контактного обучения помогает детям овладеть различными этническими танцами. Лучший способ проанализировать и закрепить их – дать им возможность часто знакомиться с детскими танцевальными произведениями. Это действенный материал народного танца, который демонстрирует его национальную специфику.

Детское танцевальное произведение, как правило, имеет две характеристики. С одной стороны, оно основано на оригинальном облике детской жизни и извлекает из него богатые образы. С другой стороны, оно вовлечено в танцевальную культуру разных национальностей, а переплетения являются преднамеренными и ритмичными. Танцевальные произведения, имеющие ярко выраженные национальные особенности, обладают не только национальными атрибутами, но, что самое главное, являются средством воспитания. Китай - многонациональная страна, поэтому уже с раннего возраста можно прививать детям любовь к народному танцевальному искусству разных национальностей.

Однако в преподавании китайской народной хореографии есть и проблемы, решение которых назрело к настоящему времени. Первая из них связана с тем, что зачастую детский танец наполнен множеством взрослых «подражаний» и «копирований».

Когда мы видим современные китайские детские танцевальные программы, мы можем обнаружить, что в настоящее время дети достигли зрелости, совершенно несоразмерной их фактическому возрасту. Они поют песни, улавливая акцент, движения, действуют как «маленькие взрослые».

Невинное, живое и свободное «истинное я», которое должно быть у детей, чрезвычайно подавлено и заменено простой проекцией взрослого мышления учителя танцев. Основная причина заключается в том, что многие учителя привыкли наделять детское пространство своим собственным мышлением, вместо того чтобы смотреть на детский мир с точки зрения ребенка. Это фундаментальное различие в мышлении приводит к тому, что многие педагоги в постановки детских танцев бессознательно вносят многие взрослые вещи.

Эти проблемы современного детского народно-хореографического образования заложены в традиционной модели т.н. «книжного образования», которая серьезно подавляет детское творчество и индивидуальность. Традиционные китайские методы обучения в основном рассматривают учителя как центр обучения в классе, в то время как дети занимают пассивную позицию. Учитель танцев обычно требует, чтобы дети тренировались и танцевали, просто повторяя движения.

При создании учебных программ основу составляют многократные упражнения и тренировка детской памяти. Иногда многие дети знают, где стоять и какие движения танцевать, когда они выходят на сцену, в то время как совершенно не понимают, что за танец они исполняют, и что означают те или иные танцевальные движения. Эти фундаментальные знания либо расплывчаты, либо просто отсутствуют. Неэвристический метод обучения «танцам для танцев» на самом деле серьезно ограничивает развитие детского художественного воображения и заставляет детей, которые находятся на стадии роста интеллекта и расширения своего кругозора, упускать лучшее время для получения «истинного художественного просвещения».

Поэтому одной из основных задач процесса преподавания народной хореографии в современном Китае является четкое понимание педагогами целей народно-танцевального воспитания: не довольствоваться количеством выученных танцев и поз, а позволить детям научиться выражать свою индивидуальность через народную хореографию, которую они должны усвоить как родной язык. Главной задачей для педагога должно стать пробуждение в детях интереса к народному танцевальному искусству и популяризация среди детей народной танцевальной культуры.

🕮 *Литература*

1. Алексютович, Л. К. Белорусские народные танцы, хороводы, игры / Л. К. Алексютович; под ред. М. Я. Гринблата. – Минск : «Вышэйш. школа», 1978. – 528 с.

2. Безуглая, Г. А. Музыкальный анализ в работе педагога хореографа : Учебное пособие / Г. А. Безуглая. – М. : Лань, Планета музыки, 2015. – 477 с.

3. Бриске, И. Э. Основы детской хореографии. Педагогическая работа в детском хореографическом коллективе : учебное пособие / И. Э. Бриске; Челяб. гос. академия культуры и искусств. – изд. 2-е, доп. – Челябинск, 2013. – 180 с.

СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПОТРЕБНОСТЕЙ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ

STRUCTURE OF THE ARTISTIC NEEDS OF MUSIC STUDENTS

Лэй Тин, И. Э. Тишкевич, кандидат педагогических наук, доцен
Lei Ting, I. Tishkevich
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматривается теоретические положения о художественных потребностях личности. Описаны структурные компоненты художественных потребностей студентов-музыкантов: мотивационно-целевой, когнитивно-ориентационный и деятельностный.*

Annotation*. The article examines the theoretical provisions on the artistic needs of the individual. The structural components of the artistic needs of music students are described: motivational-target, cognitive-orientational and activity.*

Ключевые слова*: художественные потребности, структура художественных потребностей, студенты-музыканты.*

Keywords*: artistic needs, structure of artistic needs, music students.*

Проблема художественных потребностей студентов является одной из актуальных тем в современной науке. Это обусловлено периодом радикальных изменений в социальной и культурной среде. Большое количество разнообразного уровня и качества ценностей современного мира зачастую оказывает отрицательное влияние на становление личностной системы потребностей студентов-музыкантов. Формирование компетентного, эрудированного, творческого специалиста в области музыкально-эстетического обучения и воспитания с развитыми адекватными ценностными ориентациями, художественным вкусом, музыкально-вкусовыми приоритетами, способного адекватно оценить эстетическую ценность воспринятого остается по-прежнему одной из приоритетных задач современной высшей школы. Устойчивая ориентация в информационном потоке, адекватная реакция будут стимулировать потребность будущих педагогов-музыкантов к поиску, отбору, освоению и трансляции молодому поколению художественно ценной информации.

Проблема художественных потребностей продолжает вызывать интерес многих ученных. В исследованиях прошлого и современности (А. И. Бурова, Н. В. Бутенко, В. И. Волынкина, М. С. Кагана, Н. И. Киященко, О. И. Органовой, А. Н. Семашко и др.) художественную потребность рассматривают через призму художественного восприятия, эстетических чувств

и переживаний. Авторы отмечают, что у человека постепенно формируется эстетическое отношение и эстетическая оценка окружающего мира. Мы, в свою очередь, под художественной потребностью понимаем свойство личности, ее качество, проявляемое как заинтересованность и стремление к общению с ценностями художественной культуры и художественно-творческой деятельности.

Изучение философско-эстетической и психолого-педагогической литературы позволило выявить взаимосвязь художественной потребности с другими свойствами личности, а именно звеньями, компонентами эстетического сознания: мотивами, восприятием, предпочтениями, интересами, чувствами и эмоциями, вкусом, оценкой, идеалом. Исходя из этого положения и учитывая проявления художественных потребностей, нами были выделены следующие структурные компоненты художественных потребностей студентов музыкальных специальностей: мотивационно-целевой, когнитивно-ориентационный и деятельностный. Для каждого структурного компонента художественных потребностей присуща отличительная черта.

Мотивационно-целевой компонент художественных потребностей будущих педагогов-музыкантов характеризуется активным стремлением студента к общению, восприятию ценностей художественной культуры, систематическое познание которых стимулирует развитие избирательности во взаимодействии с объектами, результатами художественной деятельности человека. Определенность и направленность художественным потребностям студентов музыкальных специальностей придает их мотивация и личностные целевые установки [1]. В качестве основных можно выделить следующие: формирование профессиональной компетентности, расширение практического опыта в области художественно-эстетического обучения и воспитания, владение системными знаниями в области искусства, раскрытие и реализация собственного творческого потенциала, желание самореализоваться в будущей профессиональной деятельности.

На основе мотивов формируются интересы, представляющие собой ценностно-смысловое избирательное отношение студентов музыкальных специальностей к явлениям художественной (музыкальной) культуры, их увлеченность. Благодаря сформированным интересам, деятельность будущих педагогов-музыкантов (в первую очередь, учебная) становится более организованной, активной и устойчивой в плане целенаправленных действий. На основе устоявшейся системы художественных интересов формируются взгляды и убеждения молодого поколения, которые, в свою очередь, являются своеобразными критериями самооценки творческой деятельности, ее продуктивности, выявления причин неудачного решения тех или иных задач.

Основными характеристиками когнитивно-ориентационного компонента являются познавательная активность студентов-музыкантов, систематизированные художественные знания, благодаря которым у студента постепенно формируются определенная система критериев и показателей. Опираясь на них в процессе общения с художественными явлениями и продуктами, у студента не только дифференцируется воспринимаемая информация на ценностно значимую и псевдоценностную, но и формируется ценностные ориентации, относительно устойчивый художественный вкус и его разновидности (эстетический, музыкально-эстетический и т.д.).

Благодаря ценностным ориентациям у студенческой молодежи происходит становление адекватной эмоциональной отзывчивости. Поэтому художественные потребности можно трактовать как результат взаимодействия разума и чувств, базирующихся на взглядах, мнениях, суждениях о художественных ценностях и координирующихся художественными представлениями и идеалом [2].

Деятельностный компонент студентов музыкальных специальностей характеризуется наличием творческой активности. Многие исследователи из различных областей знания рассматривают художественную потребность через призму понятия «творческая деятельность», отмечая ее важность и одну из основополагающих функций – стимулирующую. Она способствует развитию всех структурных составляющих художественной потребности: взглядов, убеждений, интересов, знаний, мотивов, ценностных ориентаций, художественного вкуса. Творческая деятельность является особой формой активности студента-музыканта, видом деятельности, направленной на общение с произведениями искусства, создание художественных ценностей, интерпретацию и трансляцию, воспроизведение существующих предметов, явлений художественной культуры.

Художественные потребности современной студенческой молодежи качественно изменяются, модифицируются лишь в процессе креативной деятельности. Благодаря включению их в различные виды творческой активности, мы расширяем границы их художественного опыта, кругозора, развиваем творческое воображение, чувство меры, логику художественного мышления и т. д.

Таким образом, сформированные художественные потребности студентов-музыкантов помогут становлению их музыкального мировоззрения, адекватного восприятия, избирательности в общении с продуктами музыкальной культуры, умения ориентироваться в музыкально-информационном пространстве, в будущей деятельности руководствоваться адекватной профессиональной позицией.

🕮 *Литература*

1. Козлов, Н. И. Формирование музыкального сознания в современных социо-культурологических условиях потребностей и интересов субъекта / Н. И. Козлов // Учёные записки ЗабГУ. Серия : Философия, социология, культурология, социальная работа. – 2012. – № 4. – С. 48–58.

2. Цзо, Цин Диагностика ценностных ориентаций студентов-музыкантов педагогических вузов Беларуси и Китая : дис. … магистр. пед. наук : 1-08 80 02 / Цин Цзо. – Минск, 2020. – 75 с.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УСЛОВИЯХ ТРАНСФОРМАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ

METHODOLOGICAL BASIS OF MUSICAL EDUCATION IN CONDITIONS OF TRANSFORMATION PROCESSES

Лю Цинь
Liu Qin
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – Е. С. Полякова, доктор педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье рассмотрены методологические основания, на которые будет опираться исследование трансформационных процессов в образовании: синергетический подход, средовой подход и современные теории времени, коммуникативный и интонационный подходы.*

Ключевые слова*: трансформационные процессы; синергетический подход; средовой подход; коммуникативный подход; интонационный подход.*

Annotation*. The article discusses the methodological foundations on which the study of transformational processes in education will be based: a synergetic approach, an environmental approach and modern theories of time, communicative and intonational approaches.*

Keywords*: transformational processes; synergistic approach; environmental approach; communicative approach; intonation approach.*

Новые социальные условия функционирования музыкально-образовательного процесса в Китае и Беларуси во многом связаны с теми условиями, в которых проходит межкультурное взаимодействие. Привычные формы, в которых осуществляется это взаимодействие трансформируются с большой скоростью, не всегда осознаваемой субъектами музыкально-образовательного процесса.

Чтобы соответствовать трансформационным процессам необходимо выявить те тенденции, которые в них проявляются и которые модифицируют традиционные для музыкального образования связи и взаимодействия между его структурными частями. Закономерности музыкально-образовательного процесса в современных условиях межкультурного взаимодействия отличаются от закономерностей, которые существовали в дотрансформационную эпоху, когда межкультурные взаимодействия были эпизодическим явлением, в отличие от современных устойчивых и разветвленных связей между странами и профессиональными группами этих стран.

Стремление к межкультурному диалогу и полилогу реализуется в мировом музыкально-образовательном пространстве, а учет тенденций, которые проявляются в этом процессе, позволит вывести межкультурное взаимодействие на новый качественный уровень, что обеспечит и рост эффективности и качества музыкально-образовательного процесса стран, включенных в этот процесс.

Доминирующие тенденции (закономерности) требуют соответствующей онтологической и методологической базы для своего исследования. Современные подходы могут обеспечить эту базу. Исследование будет опираться на теорию самоорганизации (синергетический подход), пространственно-временные параметры трансформации музыкально-образовательного процесса (средовой подход и современные теории времени), механизмы трансформации как процесса, так и личностей, включенных в этот процесс (теория коммуникации, интонационная теория (коммуникативный и интонационный подходы)).

Итак, рассмотрим более подробно перечисленные методологические основы.

1. В основе исследования трансформационных процессов лежит теория самоорганизации, т.е. синергетический подход, проявляющийся в конкретных принципах. Разработка идеи образовательной и духовной синергии – взаимодействия линии самоорганизации и линии стихийного овладения духовными и социальными ценностями – превращает образование в диссипативную систему.

Анализ образовательного процесса показывает, что позитивная динамика развития этой системы должна опираться на принцип дополнительности, традиционные ценности и конструктивные новации. Можно констатировать, что идеи, гипотезы, концепции и теории, почерпнутые из всего объема научного знания, превращают музыкальное образование в открытую систему и позволяют применить эти постулаты к музыкально-педагогической проблематике.

После основополагающей работы И. А. Евина, посвященной проблемам синергетики искусства в целом, появляются работы, исследующие музыкальное искусство в синергетическом аспекте. Большое значение теория самоорганизации имеет и для образования, которое, одновременно является и сложной самоорганизующейся системой и формой, в которой осуществляется самоорганизация человека находящегося в коэволюции с обществом и культурой. Недаром Е. Н. Князева и С.П. Курдюмов признают, что в процессе самоорганизации человек воспроизводится как личность и как носитель-транслятор тысячелетнего опыта человечества.

С именем И. Пригожина связано понятие диссипативной структуры, которая определяется как стационарное состояние, обретающее порядок через нестабильность. Если эта модель связана с понятиями стохастичности, диссипативности, то модель российской школы синергетики (С. П. Курдюмов и др.) опирается в большей степени на причинность, самосогласование, диа-(поли-)логизм. В целом, синергетический подход позволяет реализовать принципы холизма, коэволюции, самоорганизации, стохастичности, нелинейности, поуровневой конкретизации, открытости и динамичности в исследовании сложных систем.

2. Особое значение имеет для исследования трансформационных процессов в музыкальном образовании средовой подход, который разрабатывался В. А. Ясвиным, Ю. С. Мануйловым, В. И. Слободчиковым и др. Среда представляет собой не только условие, но и средство воспитания (как общественного явления), обучения (как предмет совместной педагогической деятельности) и развития (трансформацию социального индивида в личность). Образовательная среда существует как определенная социальная общность, развивающая совокупность человеческих отношений в контексте конкретной адаптации человека к миру, а мира к человеку. Средовой подход обеспечивает условия и систему отношений вокруг ребенка для проявления и дальнейшего развития личности, а также комплекс факторов, стимулирующих разнообразную творческую деятельность. Конкретизируется средовой подход в принципах: культуросообразности (развитие личности возможно только при включении человека в мировой культурный процесс, т.к. только культура создает пространство личностного роста); развития (среда должна предоставлять возможности для развития и саморазвития личности); природосообразности (развивающие возможности среды должны быть адаптированы природе человека); управляемости (среда должна быть управляема, чтобы полностью выполнять свои функции); комплексности (отдельные структурные компоненты среды действуют интегрировано, в комплексе, разделить их можно только в идеальной модели); деонтологичности (соблюдение этических норм).

Важное значение имеют и современные теории времени, в частности теория М. А. Щербакова, исследовавшего две модели восприятия времени – мгновенную и линейную. Особе значение для музыкального образования имеет проблема оптимального баланса линейного и мгновенного времени, что предполагает «… не только глубокое осознание целей развития, но и глубокое переживание этих целей как ценностей развития, и на уровне личности, и на уровне общества» [2].

3. Теория коммуникации лежит в основе коммуникативного подхода. Термин «коммуникация» обозначает связи любых объектов материального

и/или духовного мира, процесс передачи информации (обмен представлениями, идеями, установками, настроениями между людьми), а также передачу и обмен информацией в обществе для воздействия на социальные процессы [1].

Коммуникативный подход к обучению – это передача и сообщение информации, обмен знаниями, умениями и навыками в процессе речевого взаимодействия двух и более людей. Результатом этого подхода является способность осуществлять общение посредством языка в процессе взаимодействия с другими участниками общения, а также посредством внеречевых коммуникативных актов. Система обучения предполагает максимальный учет индивидуально-психологических, возрастных и национальных особенностей обучающихся в процессе полисубъектного взаимодействия. Принципами коммуникативного подхода являются: принцип речевой направленности, функциональности, ситуативности, новизны, личностной ориентации общения, принцип речемыслительной активности.

Интонационный подход, как важная методологическая составляющая исследования трансформационных процессов, тесно связан со становлением и функционированием сложных самоорганизующихся систем. Разработка этого подхода связана с именами Б. В. Асафьева (интонационная теория), В. В. Медушевского (языки музыкального искусства), В. П. Ревы (связь духовности с эмоционально-телесным откликом на музыку) [3]. Являясь искусством интонируемого смысла, музыка проявляет свою специфику через творчество, преподавание, обучение, учение, воспитание и развитие каждого, приобщившегося к ней. Еще в пренатальный период, задолго до рождения, человек обретает эмоциональный, интонационный, телесный и метроритмический опыт, на который опирается функционирование музыкального искусства и соответственно музыкального образования. Интонация – смысл музыкального образования. Принципами интонационного подхода являются: Принцип интонационного осмысления музыкальных явлений; Принцип восхождения к духовности в музыкально-образовательном процессе; Принцип актуализации музыкальной культуры в социуме как основа функционирования музыкального образования.

Таким образом, главными методологическими основаниями для исследования трансформационных процессов в образовании являются современные подходы, обеспечивающие эту основу. Исследование будет опираться на теорию самоорганизации (синергетический подход), пространственно-временные параметры трансформации музыкально-образовательного процесса (средовой подход и современные теории времени), механизмы трансформации как процесса, так и личностей, включенных в этот процесс: теория коммуникациии, интонационная теория (коммуникативный и интонационный подходы).

🕮 *Литература*

1. Иванова, М. В. Теоретические основания, содержание и структура коммуникации в музыкально-педагогическом процессе / М. В. Иванова // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2010. – № 3 (33). – С. 17-21.

2. Полякова, Е. С. Педагогические закономерности становления и развития личностно-профессиональных качеств учителя музыки: монография / Е. С. Полякова. – Минск : ИВЦ Минфина, 2009. – 542 с.

3. Рева, В. П. Принципы воспитания культуры музыкального восприятия / В. П. Рева // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование на протяжении жизни», Моск. пед. гос ун-т. – 2016. – № 3 (15). – С. 21–31.

ГЕНИЙ И ЗЛОДЕЙСТВО: ПО ПРОЧТЕНИИ «МОЦАРТА И САЛЬЕРИ» А. С. ПУШКИНА

GENIUS AND VICTIM: AFTER READING «MOZART AND SALIERI» BY A. S. PUSHKIN

Мин Хуэй, Н. В. Бычкова, кандидат искусствоведения, доцент
Ming Hui, N. Bychkova
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье дается характеристика художественной трактовки темы гениальности А. С. Пушкиным в пьесе «Моцарт и Сальери», анализ содержания произведения в контексте оппозиции «гений – злодейство».*

Annotation. *The article describes the artistic interpretation of the theme of genius by A. Pushkin in the play «Mozart and Salieri», analysis of the content of the work in the context of the opposition «genius – villainy».*

Ключевые слова*: Пушкин; Моцарт; Сальери; композитор; гений; злодейство*

Keywords: *Pushkin; Mozart; Salieri; composer; genius; villainy*

«Моцарт и Сальери» – это трагедия великого русского поэта, писателя и драматурга Александра Сергеевича Пушкина, которая вошла в цикл коротких пьес в жанре «маленьких трагедий». Четыре пьесы – «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы» – объединены в цикл «Маленькие трагедии» на основе общности идейно-философского, композиционного и жанрового признаков. Воплощение «грозных вопросов морали» (Анна Ахматова), камерность формы, яркие художественные образы, композиционное совершенство и стилистика – все это делает «Маленькие трагедии» великими драмами.

В пьесе «Моцарт и Сальери» Пушкин затронул одну из самых дискуссионных тем в истории человечества – тему гениальности художника. Гениальность творца, личности и ее ответственность перед другими людьми, обществом, историей; честность, нравственные поступки и моральная чистота, умение усмирить свою гордыню и дать объективную оценку происходящему в окружающей действительности – эти вопросы взволновали Пушкина и получили в пьесе свою оценку в виде идеи о несовместимости гениальности и злодейства.

Импульсом к прочерченной Пушкиным сюжетной линии послужили многочисленные слухи, связанные с ранней смертью Моцарта и причастностью к ней Сальери. Благодаря созданному Пушкиным в пьесе художественному

образу Сальери – завистника и отравителя Моцарта – имя талантливого итальянского композитора Антонио Сальери стало нарицательным.

Появилось в русском языке и слово «сальеризм» – благодаря Н. А. Римскому-Корсакову, автору лирико-психологической оперы «Моцарт и Сальери» на сюжет «маленькой трагедии» Пушкина. Смысл этого слова заключается в характеристике определенной наклонности людей, талантливых и одновременно очень завистливых по отношению к своим коллегам по творческому цеху. Чувство зависти (один из семи смертных грехов в христианстве) толкает человека на совершение тяжкого преступления, при этом, с обоснованием поступка и оправданием самого себя (Сальери: «…я избран, чтоб его остановить – не то мы все погибли, мы все, жрецы, служители музыки…»).

Поэтому пьеса Пушкина ставит важнейшие актуальные и для настоящего времени вопросы – как утвердиться посредственности за счет разрушения и уничтожения индивидуальности и при этом считаться гением, или выбрать служение человечеству, своему призванию, оставить свое имя незапятнанным. И пусть состоявшийся в Италии конце 20 века судебный процесс официально оправдал Сальери, все равно пушкинский художественный образ завистника и отравителя Сальери под маской друга Моцарта живет как образ собирательный.

Сальери знает, что Моцарт – гений. Уже в первом монологе он признается себе в том, что завидует Моцарту («…я ныне завистник. Я завидую; глубоко, мучительно завидую…). Из монолога Сальери мы можем примерно понять, что он отказался от многих вещей ради искусства и музыки, поэтому у него есть текущие достижения. Он относится к музыке как к математической формуле, механически разлагающей музыку. Создавая сочинения, Сальери признает, что постепенно достиг определенной высоты в музыкальной сфере. Но перед лицом гения Моцарта он казался уязвимым, полностью побежденным талантами Моцарта, гордый и тщеславный, Сальери постепенно дает разжечься пламени зависти и ненависти к Моцарту.

Пушкин показывает, что Моцарт относится к своим произведениям более небрежно, не так серьезно, как Сальери. Это видно из описания сцены со слепым скрипачом, которого Моцарт привел на встречу с Сальери. Старый скрипач мог не знать нот произведения, он по слуху подобрал арию из оперы «Дон-Жуан». Возможно, старик мог и не знать, кто автор этой музыки. Это значит, что музыка композитора стала поистине народной, что народ любит ее. Конечно, Сальери не понравилось также, что скрипач играл музыку Моцарта, а не его музыку.

Моцарт смеялся, когда старик играл на скрипке, Сальери возненавидел его еще сильнее. Моцарт хочет выразить то, что искусство открыто для всех, и каждый может наслаждаться искусством, а не только знатные или талантливые

люди. Сальери же хочет выразить то, что искусство элегантно, что не может быть «испорчено» людьми низкого сословия, и поэтому подчеркивает эту большую разницу, прогоняя старика прочь.

Моцарт одержим собственными творениями, безудержен в своем творчестве, он очень охотно делится своими творениями с кем угодно. Но Сальери считает, что творческие методы Моцарта неуважительны к искусству, а его таланты недостойны его самого. Сальери считал Моцарта своим врагом, утверждал, что проявление Моцартом своей гениальности было тяжелым ударом для таких посредственных людей, как он, точно так же, как бесконечное отчаяние посредственных людей противоположно откровениям несравненных гениев. Это породило в сознании Сальери мотив убийства Моцарта.

Во время ужина с Сальери Моцарт признается в своем чувстве беспокойства о будущем, как будто предчувствуя свою смерть. Сейчас в нем нет беспечности и легкости, открытости, которую описывал Пушкин в сцене со слепым скрипачом. Моцарт вложил в свой Реквием всю душу, это музыка человека, который любит жизнь. Сальери и восхищает исполненный композитором фрагмент, и одновременно раздражает величие этой музыки. Он приводит свой замысел в реальность: использует яд (подарок! его покойной супруги Изоры), который носил с собой 18 лет. Сальери называет яд «даром любви» и бокал для вина – «чашей дружбы».

Интересно, что этому моменту предшествовали слова Моцарта о Бомарше. Моцарт поинтересовался у Сальери, знает ли он о том, что драматург кого-то отравил? В ответ Сальери дал интересную характеристику Бомарше: «…Не думаю: Он слишком был смешон для ремесла такого». И далее звучит центральный тезис Моцарта, который характеризует композитора как человека («…Он же гений, Как ты да я. А гений и злодейство – Две вещи несовместные. Не правда ль?»). Моцарт считает Сальери своим другом, проникнут уважением к нему, и признает его гением.

Вопрос Моцарта не остановил Сальери в своем намерении: яд вброшен, вино выпито, Моцарт играет Реквием… Моцарт уходит, он уйдет в мир иной, Сальери переживет его на 35 лет. По Пушкину, акт отравления Моцарта вызвал у Сальери приятное чувство мести, но также и боль от убийства гения и совершения злодеяния. Последний краткий монолог Сальери содержит самый главный вопрос к себе: «…Но ужель он прав, И я не гений? Гений и злодейство – Две вещи несовместные...». Вопрос остается без ответа, сравнение с Микеланджело, который по слухам, совершил преступление во имя искусства, также мучительно.

Открытая форма трагедии Пушкина оставляет читателя наедине с собственными размышлениями не столько об исторической правде, сколько о состоянии человека, который совершил преступление. У преступления нет

срока давности. Моральный выбор стоит перед каждым человеком, поэтому быть, прежде всего, человеком, а потом творцом, – это единственно верное направление его духовного развития.

Маленькая трагедия «Моцарт и Сальери» Пушкина представляет собой шедевр художественного воплощения темы гениальности в искусстве и преследования гениев во имя бесчеловечной идеи «справедливости» и спасения искусства от них. Историческое время показало, что творчество Моцарта после его смерти постепенно стало шириться, гармонично заполняя собой все вокруг. И это происходит до сих пор, не зная границ. Гениальность композитора – изысканная простота музыки, щедрость красоты и любовь к жизни – стала достоянием всего человечества. В связи с личностью и музыкой талантливого Сальери такого феномена не наблюдается. Нравственность поступков всегда будет оставаться мерилом человечности, какой бы деятельностью творец не занимался.

📖 *Литература*

1. Кондаленко, Л. К. Культура творчества : философ. эссе / Л. К. Кондаленко. – Минск : Адукацыя і выхаванне, 2010. – 88 с.

2. Пушкин, А. С. Маленькие трагедии / А. С. Пушкин. – М. : Азбука, 2011. – 208 с. – [Серия : Азбука-классика].

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ДЕТСКО-ЮНОШЕСКИХ ДУХОВЫХ ОРКЕСТРОВ В РОССИИ

STAGES OF DEVELOPMENT OF CHILDREN'S AND YOUTH SPIRIT ORCHESTRA IN RUSSIA

Ню Цзиньжань,
Е. П. Дихтиевская, кандидат педагогических наук, доцент
Niu Jinran, E. P. Dikhtievskaia
БГПУ (Беларусь)

Аннотация*. В статье представлены этапы развития детско-юношеских оркестров в России с Киевской Руси до настоящего времени. Акцентируется принцип художественной мастерской и его сквозная актуализация в педагогической практике на протяжении развития истории.*

Annotation. *The article presents the stages of development of children's and youth orchestras in Russia from Kievan Rus to the present. The principle of the art workshop and its cross-cutting actualization in pedagogical practice throughout the development of history are emphasized.*

Ключевые слова*: этапы развития; коллективное музицирование; художественная мастерская; духовой оркестр; исполнительство.*

Keywords: *stages of development; collective music making; art workshop; brass band; performance.*

Духовое музыкальное творчество является феноменом отечественной социально-культурной деятельности. В процессе исторического развития духовых оркестров проявился как ведущий принцип художественной мастерской, согласно которому взрослые музыканты духовых оркестров стремились удовлетворить социально-культурную потребность в воспитании новых поколений музыкантов. Постепенно в процесс обучения игре на духовых инструментах стали вовлекаться дети. Принцип художественной мастерской в процессе исторического развития получил актуализацию в педагогической практике как онтологический, способствуя развитию и поддержанию культуры на уровне диалогического взаимодействия уже сложившихся художественных канонов (Традиции) и возникающих инвариантов известных образцов (Инновации). Развитие культуры игры на духовых инструментах – вначале ансамблевое, затем оркестровое – пошло по пути постепенного привлечения к коллективному музицированию младших возрастных групп.

В становлении и развитии детско-юношеских духовых оркестров в качестве предначинательного или подготовительного необходимо

рассматривать период, начиная с Киевской Руси и вплоть до XVIII века. Духовая музыка в России присутствовала в самых ранних образцах досуговой деятельности, особенно в обрядово-праздничной и ритуальной культуре. В период становления и на начальном этапе своего развития духовое исполнительство опиралось на этнический инструментарий и традиции. Быт древних славян украшала и разнообразила игра на окаринах, деревянных трубах, многоствольных флейтах, сопелях, жалейках и др. Уже в этот период формируется принцип художественно-педагогической мастерской. Дети в игровых формах использовали простейшие духовые музыкальные инструменты (дудки, рожки и пр.).

В эпоху Киевской Руси появились и стали развиваться при княжеских дружинах военные оркестры. В этот период появились иные по типу духовые оркестры, составленные по западному образцу, в составе которых были флейты, гобои, трубы и литавры. Таким образом, в Москве появились иностранные музыканты. Появление детско-юношеских духовых оркестров на данном этапе подготавливалось становлением и развитием взрослых духовых оркестров национального типа.

Эпоха правления Петра I открывает второй – переходный – период в истории развития детско-юношеских духовых оркестров. Функции духового оркестрового музицирования в этот период связаны с просветительской деятельностью Петра I. Государственная политика Петра I характеризовалась его особым отношением к юношеству. Известно, что во все значимые проекты своего государства, особенно являющиеся нововведениями, русский император считал необходимым привлекать талантливую молодежь. Поскольку оркестровое духовое музицирование по западному образцу являлось нововведением, дорога к участию в развитии духовых оркестром была открыта и для талантливой молодежи. Таким образом, мы можем предполагать, что юношеский состав был активно задействован в духовом оркестровом музицировании уже с этого времени.

Центрами концертно-исполнительской жизни оркестров в Москве и Петербурге являлись императорские театры, состав которых пополнялся, прежде всего, за счет выпускников школы Московского воспитательного дома, - одного из самых успешных учебных учреждений. Широкое распространение обучения на духовых инструментах в России этого временного периода обеспечивалось также педагогической деятельностью в военно-учебных заведениях (Шляхетский сухопутный корпус), армейских частях (трубаческие школы), при Академии художеств и столичных университетах. Создавалась особая звучащая среда. Это явление, безусловно, способствовало поддержанию и развитию традиции коллективного музицирования и назреванию необходимости для всех участников овладевать хотя бы элементарными

навыками музицирования. Появление и распространение камерных духовых оркестров стало принимать национальные масштабы в России. Назрела необходимость вовлечения в процесс подготовки оркестрантов все более широких слоев населения. Так стали появляться широко известные своей уникальностью коллективы музыкантов и актеров – крепостные театры. В этих процессах постепенно формировалась методика обучения игре на духовых музыкальных инструментах, рождалась отечественная музыкальная классика вкупе с развитием музыкальной педагогики.

Конец XVIII – начало XIX века – время противоречия между осознанием русским обществом ответственности за пути развития всей музыкальной культуры и отсутствием системы организации концертно-просветительской и профессионально-педагогической деятельности. Особенно в сфере исполнительства на оркестровых духовых инструментах ощущалась нехватка профессиональных кадров, которые могли бы подготавливать образованных квалифицированных музыкантов. Данное противоречие привело к решительным действиям в области культуры как отдельных ее передовых представителей, так и, как следствие, государственных структур. Стала постепенно систематизироваться вся музыкальная жизнь России. Этому способствовали реформы в области музыкального образования и организации концертной жизни. Было организовано Московское отделение ИРМО (Императорского русского музыкального общества) во главе с Н. Г. Рубинштейном. Роль ИРМО в подъеме всего духового исполнительства в России оценивается очень высоко. С сентября 1860 года организуются ежегодные симфонические и квартетные собрания, внеабонементные вечера. С 1867 года периодически практиковалось проведение ученических вечеров. В данный период времени обучение игре на флейте и трубе дополняется обучением игре на кларнете, гобое, валторне, фаготе. Переходный период развития духовых оркестров характеризуется появлением наряду со взрослыми составами оркестров (по западному образцу) смешанных духовых оркестров с участием юношеского состава. В этот период подготавливаются высококвалифицированные оркестровые исполнители, совершенствуется в процессе преподавания методическое мастерство преподавателей.

Созревание и расцвет детско-юношеских духовых оркестров в первые десятилетия XX века явились результатом общего яркого интереса государства и музыкально-педагогической общественности к детскому, и в частности, к детско-юношескому духовому оркестровому музыкальному творчеству. В этот период детско-юношеские духовые оркестры оказались в авангарде музыкальной культуры России. Главные итоги этого периода подведены исследователем Расстрыгиным В. В.: «В это время духовые оркестры многочисленны, пополняется их инструментарий, создается множество

оригинальных произведений, проводятся конкурсы и олимпиады самодеятельного духового искусства, на которых возникает феномен массового духового инструментального исполнителя» [1, с. 18]. Появляются работы, в которых получает научное обоснование методика игры духовых инструментах: С. В. Розанов «Основы методики преподавания игры на духовых инструментах», «Школа игры на кларнете»; В. М. Блажевич «Школа коллективной игры на духовых инструментах»; В. Н. Цыбин «Основы техники игры на флейте». Особую роль в подготовке кадров для развития детско-юношеских духовых оркестров сыграл Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, ныне переименованный в Российскую академию музыки им. Гнесиных.

Современный этап – это ступень возрождения духового детско-юношеского коллективного музицирования в России после некоторого противоречивым и нестабильным развитием музыкального творчества в 40-90-е годы XX в. Данный этап характеризуется направленностью, прежде всего, на содержащуюся в нем реализацию огромного потенциала патриотического воспитания, заложенного в самой природе духовой музыки. Духовой оркестр ассоциируется у русского народа с Великой Победой, сопровождая торжества, посвященные этому знаковому для российской истории событию. Возрождение духового оркестрового музицирования в России связано с именем Валерия Михайловича Халилова – российского дирижера, композитора, педагога, Генерал-лейтенанта, Народного артиста Российской Федерации, художественного руководителя Ансамбля песни и пляски Российской армии им. А. В. Александрова.

Современный этап рождает новые интересные формы развития детско-юношеских духовых оркестров. Особую популярность на современном этапе развития получили разного рода конкурсы и фестивали, в которых активно участвуют детско-юношеские духовые оркестры. Задачи фестивалей и конкурсов направлены в целом на развитие детско-юношеского оркестрового исполнительства. Фестивали духовой музыки являются средоточием реализации творческого потенциала лучших уже известных и вновь образованных коллективов.

Проделанный анализ детско-юношеского оркестрового исполнительства позволяет выделить следующие этапы его развития.

1 – предначинательный или подготовительный этап – с Киевской Руси до XVIII в. – взрослые духовые оркестры (национального типа);

2 – переходный – XVIII в. – XIX в. – взрослые и смешанные духовые оркестры с участием юношеского состава (по западному образцу);

3 – созревание и расцвет – первая половина XX в. – самостоятельные детско-юношеские духовые оркестры;

4 – современный этап – возрождение – вторая половина XX в. – до настоящего времени – самостоятельные детские духовые оркестры (этнического, и европейского типов).

🕮 *Литература*

1. Расстрыгин, В. В. Социально-культурный потенциал духового музыкального творчества в системе гражданско-патриотического воспитания молодежи :автореф. дис. …канд. педаг. наук : 13.00.05 / А. В. Расстрыгин ; ГОУ ВПО «Тамбовский государственный университет им. Г. Р. Державина». – Тамбов, 2006. – 27 с.

МЕТОДИКА ПОСТРОЕНИЯ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА В РИСУНКЕ

TO THE QUESTION OF DEVELOPMENT TRENDS OF ACADEMIC ART IN CONTEMPORARY CONDITIONS

Сайликэбай Цзянхацзы
Sailikebai Jianghazi
БГПУ (Китай)
Науч. рук – М. Ю. Приймова

Аннотация. *Развитие академического искусства в условиях технологического бума следует рассматривать не как антитезу последнему, и вовсе не как явление хронологическое, а типологическое, связанное не столько с определенным визуальным языком, сколько с моделями художественного мышления. Резонно говорить о наиболее ярких чертах эстетического восприятия академической традиции, преломленной через призму восприятия конкретного художника, выпускника Академии художеств.*

Annotation. *The development of academic art against the backdrop of tech boom should be considered not as the antithesis of the last one, and certainly not as the chronological phenomenon, it should be considered as the typological phenomenon connected not so much with definite visual language as with models of artistic thinking. It is reasonable to speak about the brightest figures of aesthetic appreciation of academic tradition, refracted through the prism of appreciation of a concrete artist, a graduate of Art Academy.*

Ключевые слова*: академическое искусство; академический рисунок; эстетика; психология искусства; искусство и общество.*

Keywords*: academical art; academic drawing; aesthetics; psychology of art; art and society.*

В современном изобразительном искусстве проблема традиции актуальна как никогда, особенно сегодня, когда инновационные подходы доминируют в сознании людей и через ультрасовременные устройства в обыденную и профессиональную среду проникают высокотехнологические материалы. Обычные текстовые редакторы дополняются графическими редакторами различных типов, и даже смартфон функционирует почти как стационарный компьютер. Яркая графика с внушительной палитрой цветов, высокая четкость изображений плюс возможность сканирования, преобразования, копирования, передачи на расстояние, хранение, накопление (информации) – дискретность научно-технического прогресса и возможности в последнее десятилетие перевернули сознание людей. Технологический бум формирует человека

будущего, интегрирует индивидуума в современный континуум, если говорить образно, то изобретает своеобразный «экзоскелет», способный перемещать индивида во времени и в пространстве в кратчайшие сроки, накапливать гигабайты информации за короткое время. Технологическая революция и новые возможности не только помогают, но и обнажают проблемы, которые никуда не делись. Если снять этот «экзоскелет», то возникнет обычный человек, который передоверил память техническому устройству и свои креативные возможности тоже. В час X при появлении вопросов он начинает озвучивать просьбы в поисковых системах, и получает шаблонные ответы. И постепенно утрачивает способность принимать самостоятельные решения, теряет эвристичность восприятия мира.

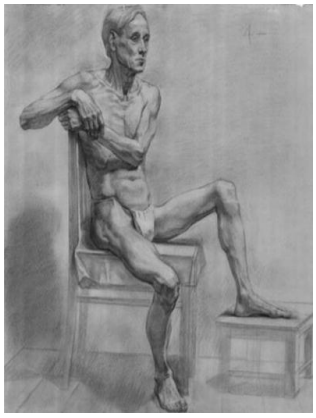


Рисунок 1. Д. Аверьянов. Рисунок фигуры обнаженного натурщика, 1987

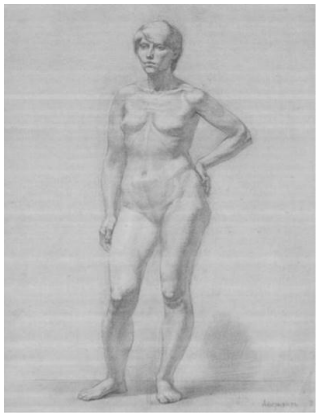


Рисунок 1. Д. Аверьянов. Рисунок обнаженной натурщицы, 1986

Рисунок в урбанистических джунглях – это спасительная возможность для реабилитации тех структур мозга, которые были заглушены в ходе использования «экзоскелета», и для того, чтобы научить рисовать, необходимо реабилитировать ту экологию, которая сопутствовала появлению наших великих русских художников, ни в коем случае не отрицая технические возможности (рисование на планшете электронным маркером и создание кривых в формате ADOBE, PDF и т.д.). Техника в сфере искусства утверждает себя как творец: компьютер сотворил полнометражный виртуальный мир и захотел занять место под солнцем.

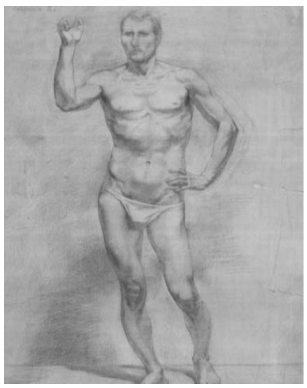


Рисунок 2. Д. Аверьянов. Этюд фигуры обнаженного натурщика, 1988

Однако в период обучения необходимо рисовать с натуры без использования средств технической фиксации, чтобы нервные центры головного мозга смогли бы распознать сигналы от анализа формы и пространства, почувствовать живую вибрацию, волнение в момент рисования, чтобы выработка гормонов эндорфинов была связана с погружением в практику осмысленного труда. И главное – необходимо выстроить мостик между аналитикой и эмоциями, получаемыми в период созидания параллельной реальности. Если рассматривать непосредственное рисование как своего рода реабилитацию нервных центров, то методика классической рисовальной школы способствует этому. Актуальность проблемы нарастает, хотя десять лет назад вызывала недоумение в умах скептиков. Академический рисунок, как известно, изучает натуру (в отличие от «творческого» рисунка, который трансформирует натуру, подчиняя ее своему замыслу), приемы и способы передачи натуры. Эти два направления рисунка бесконфликтно существуют параллельно в современном западном искусстве. Студенты шаг за шагом изучают основы изобразительного искусства, выполняя на каждой ступени целый ряд соответствующих упражнений. Программа по рисунку в Академии художеств не выстроена в идеале таким образом, чтобы включить в себя все основные составляющие части, из которых, в конечном счете, складывается рисунок. Главное – внятно пояснить студенту: какая задача в каждом конкретном задании и выявить базовые понятия основ изобразительного искусства: пропорции, движение, характер формы, конструкцию формы, светотень, тон, пространство. Логично разбирать каждую позицию отдельно: из чего складываются те или иные аспекты рисунка, затем соединять их вместе. Такой аналитический подход дает четкое представление, как начинать рисунок, как его продолжать и заканчивать, к какому результату надо прийти на каждом этапе рисунка. Существует как бы два полюса: это объемно-конструктивный рисунок и «живописный» рисунок, в котором пятно выступает как выразительное средство. Объемно-конструктивный рисунок – это рисунок, изучающий логику построения формы, ее архитектонику. Как соединить технологический уровень и не потерять методическую основу обучения рисунка? В высшем звене нельзя сокращать часы по рисунку. Их должно быть в творческом ВУЗе не меньше 12 – 14 часов в неделю. Закрепление рефлекса в коре головного мозга идет медленно, следует учитывать золотое правило баланса: количество – качество. Если оно нарушается, то усвоение материала и появление навыка не происходит должным образом. Кроме того, следует создать средовую нагрузку. То есть включить в программу наброски с натуры людей, животных, растений и т.п. Необходим обновленный теоретический курс: помимо истории искусств, целесообразно основательно изучать биографии ведущих рисовальщиков, их творческий путь, технику. Обращаясь к

опыту Академии художеств, ясно, что в основе обучения и воспитания вкуса художника лежало копирование образцов античности и Возрождения. В залах музея Академии есть первоклассные образцы живописи (копии студентов ушедших столетий с росписей Рафаэля и др.). Этот факт можно воспринимать как составляющую той экологии, о которой шла речь ранее. Без соответствующей среды обучать невозможно.



Рисунок 3. Д. Аверьянов. Рисунок головы натурщика, 1988

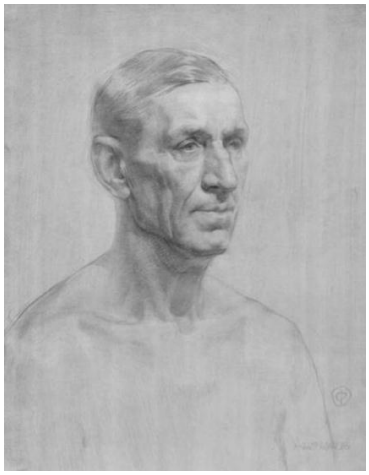


Рисунок 4. Д. Аверьянов. Рисунок головы натурщика, 1988

Погружение в процесс изучения техники старых мастеров – ненавязчивое подспорье педагогу. Использование копирования с лучших образцов великих мастеров позволяет воспитать вкус, выработать стиль и понять мироощущение самого художника. Тот, кто хоть раз копировал образцы, знает, что происходит в момент открытия «мира другого», и ни один исторический квест не заменит это действие. Наряду с копированием (а здесь необходимо соблюдать баланс: если в Академии 19 века было затрачено 80% учебного времени, то сейчас достаточно 10%), упор следует сделать на рисование с натуры. Существует два основных подхода к рисованию с натуры.

Первый подход отличается рисованием с натуры при четко направленном искусственном освещении, которое выявляет светотеневые особенности формы и плоскости падающих теней (рис. 1, 2, 3). Приоритет – на объеме и выявлении характеристик перехода светотени, растяжка освещенной части и теневой в градации тона. Очень важно в этих задачах обозначить степень и характер моделировки формы. Если в основе формы лежит конструкция, а в рисунке это главное, то в дальнейшем создание среды путем моделирования формы являются дополнительными и обуславливаются педагогом сообразно задачам (рисунок тональный, конструктивный, облегченный, линейный и т.п.).

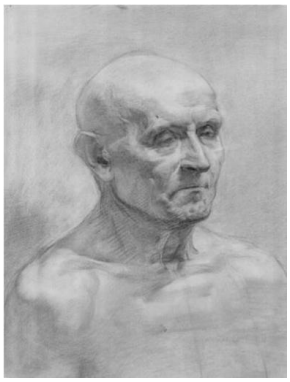


Рисунок 5. Д. Аверьянов. Рисунок головы натурщика, 1988

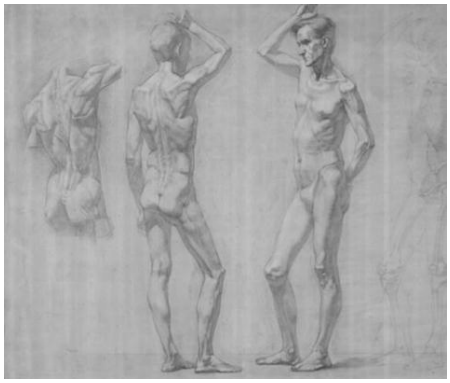


Рисунок 6. Д. Аверьянов. Анатомический рисунок, 1988

Второй подход – рисование с натуры при естественном дневном освещении. Задача очень сложная и, как правило, требует высокой квалификации, как самого педагога, так и подготовки студентов. Сезон учебы – осень, зима, весна. В эти сезоны освещение имеет ограничение по люксам на точку формы. Рисунки при правильно поставленной задаче получаются воздушными, объемными и «живописными» (Рис. 4, 5). Такой метод преподавания позволяет приблизить рисунок к живописи.

Третий подход комбинирует два предыдущих, но все же в реализации тяготеет к конструктивному прочтению формы. Конструкция с явно выраженными признаками «проволоки в пространстве». Часто такие типы рисования практикуют в высших промышленных училищах, полагая, что приближение к материалу, которому обучается студент, будет более понятно для осознания графической культуры. На скульптурном факультете ко всему прочему практикуется использование нескольких планшетов для рисования одной модели и при этом подиум через различные промежутки времени поворачиваются, меняется планшет – новый рисунок, и так несколько раз за сеанс. В итоге с одной постановки выполняются 3 – 4 рисунка. Материалы используют без ограничений: от угля, сангины, соуса до темперы (монохромной, полихромной в 2-3 цвета), но в графическом ключе для выявления композиционных особенностей постановки. На старших курсах, когда уровень подготовки достаточно высок, а студент искушен в различных техниках, задача академического рисунка от изучения, моделирования, конструирования переходит в разряд психоделической, художник, достигший высокого мастерства, начинает заниматься задачами художественного и психологического образа.

Если на начальных ступенях овладения рисунком студент понимает, что форму определяет освещенность и его взаимодействие с теневыми контурами, то зрелый художник наделяет свет категорией духовности и взаимодействие

переходит в сферу душевных переживаний (рис. 6, 7). Трансформация формы проходит по законам не только линейного освещения, но и по законам драматургии (то есть вторгается в театр, говорит его «языком»), не минуя мизансцены, когда лицо или фигура, освещается с разных сторон, тень отсутствует или занимает иное место, свет мерцает. Пространство и время – две ипостаси физической картины мира призваны были отказаться от своей независимости и объединиться в пространственно-временной союз.



Рисунок 8. Д. Аверьянов. Год Темной лошади. 2012.



Рисунок 9. Д. Аверьянов. Мир Прави и Яви. 2010.

Вероятно, стремление воплотить «мифологическое время» проявилось в фантазии Аверьянова «Год Темной лошади» (80× 90, бумага, темпера, 2012, собственность автора) (рис. 8). Тьма и черный цвет – не одно и то же. Эзотерики рассматривают Тьму как независимую субстанцию абсолютного потенциала вакуума (изначального нуля всех проекций), не несущую какой-либо эстетически-религиозной нагрузки. Символика цвета метафизична,

несмотря на различные толкования. Известно, что черный конь ассоциируется с ночной тьмой, с мрачным подземным царством, с пламенем вулканов, с глубинами земли и моря, с дном рек, с морскими приливами и лунным светом, с ночными видениями и кошмарами, с черной магией, злыми проклятиями. Появляется предвестие злого грядущего в период двенадцати дней хаоса между старым и новым годом. Между тем, как вороная или мертвенно-бледная масть связывается с луной и водой и является воплощением дьявола или проклятия, белая и крылатая (духовность) символизирует самообладание. Всадник у Аверьянова почти ребенок, а конь неопределенной масти. Однако флюиды агрессии охваченных смутным беспокойством людей расплескиваются по фону, легко прочитываются как Смерть, Война, Раздор, Ярость. В полихромных картинах черный цвет, как правило, воздействует, словно преграда хроматическим цветам. Тот же прием использован художником и в другом эпосе «Мир Прави и Яви» (130 х 90, 2010, бумага, темпера, собственность автора), – знаковая картина художника (рис. 9). Но это уже отдельная тема.

🕮 *Литература*

1. Бабияк, В. В. Русский учебный рисунок : Петербургская академическая художественная школа конца XVIII начала XX века. – СПб. : Гиппократ, 2004. – 296 с.

2. Беда, Г. В. Основы изобразительной грамоты / Г. В. Беда. –М. : Просвещение, 1989. –192 с.

3. Волков, Н. Н. Восприятие предмета и рисунка / Н. Н. Волков. – М. : Изд-во «Академия пед. наук РСФСР», 1950. – 150 с.

4. Гиппиус, Г. А. Очерки теории рисования, как общего учебного предмета с присовокуплением практического руководства для обучающихся сему искусству / Г. А. Гиппиус. – СПб. : Типография военно-учебных заведений, 1844. – 384 с.

5. Дейнека, А. А. Учитесь рисовать. Беседы с изучающими рисование / А. А. Дейнека. – М. : Изд-во Акад. Художеств СССР, 1961. – 224 с.

6. Раушенбах, Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы / Б. В. Раушенбах. – М. : Наука, 1986. – 254 с.

7. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия : Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пединститутов / Сост. Н. Н. Ростовцев и др. – М. : Просвещение, 1989. – 207 с.

8. Бабияк, В. В. Русский учебный рисунок: Петербургская академическая художественная школа конца XVIII начала XX века / В. В. Бабияк. – СПб. : Гиппократ, 2004. – 296 с.

МАСТЕР-КЛАСС «ОРИГАМИ» КАК СРЕДСТВО ЭСТЕТИЧЕСКОГО И НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ

MASTER CLASS ON ORIGAMI AS A MEANS OF AESTHETIC AND MORAL EDUCTION OF STUDENTS

Сайликэбай Цзянхацзы, С. С. Кулапина
Sailikebai Jianghazi, S. Kulapina
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье раскрывается возможность занятий оригами «Журавлик» для эстетического и нравственного воспитания детей и подростков*

Annotation. *The article dwells on the possibility to educate children and adolescents both aesthetically and morally at origami classes "Zhuravlik" (English Grus).*

Ключевые слова*: эстетическое и нравственное воспитание, искусство оригами, творчество, образовательный процесс.*

Keywords: *aesthetic and moral education, origami art, creative activity, educational process.*

В фольклоре и творчестве многих народов мира большое внимание уделяется журавлям за их элегантность и изысканность. В китайской и японской культуре журавль считается символом долголетия, семейного счастья и бескорыстной помощи. Традиция изготовления оригами – фигурок из бумаги – известна в Японии с эпохи средневековья. Согласно восточной легенде: если загадать желание и с любовью и тщательностью сложить тысячу бумажных журавликов, то оно непременно исполнится.

История японской девочки Садако Сасаки, облученной при атомной бомбардировке, придала бумажному журавлику еще одно значение. Вторая мировая война вошла в историю человечества как единственная, где применялось ядерное оружие. На завершающем этапе войны, 6 и 9 августа 1945 года, США провели бомбардировку японских городов Хиросимы и Нагасаки. Исход войны был уже предрешен. Целью ядерной атаки была лишь демонстрация военной мощи Вооруженных сил США. Годы этого масштабного военного конфликта, затронувшего многие народы мира, отодвигаются все дальше. Однако работа педагога с учащимися по сохранению исторической памяти народов мира в настоящее время остается актуальной, ведь войны на планете продолжаются. Особенно от военных конфликтов страдают дети.

История маленькой японки известна во всем мире. Когда Садако Сасаки госпитализировали с лучевой болезнью, ей оставалось жить не больше года. Друг принес Садако листок золотистой бумаги и напомнил ей древнюю японскую легенду о 1000 бумажных журавликах. Садако стала складывать журавликов, надеясь на исцеление. Друзья доделали бумажных журавлей после смерти девочки, и на ее похороны собралось гораздо больше тысячи журавлей.

Во время проведения мастер-классов «Журавль в технике оригами» в младших и средних классах города Минска нами проводился опрос. Выяснилось, что, хотя тема «Война и дети» близка и понятна современным школьникам, с трагической историей Садако Сасаки хорошо знакомо только старшее поколение.

Перед современным педагогом стоит задача раскрыть учащимся тему военных конфликтов и их последствий для мирного населения. Пример журавлика, выполненного в технике оригами, как символа всемирного движения против войны является постоянным напоминанием нам о страшных последствиях ядерного взрыва. Акция «Волна в небо» ежегодно в октябре месяце проводится в Японии. Учителям необходимо приобщать белорусских школьников к этой акции, например, изготавливать журавликов в технике оригами на уроках трудового обучения в младших классах, классных часах и факультативах по эстетическому направлению. – в средних

Занятие оригами полезно для детей и взрослых: история создания бумаги и искусства вытинанки в Китае и возникновения искусства оригами в Японии дает учащимся представление о богатстве и разнообразии культуры стран Востока.

Практические занятия по складыванию фигурок из бумаги развивают мелкую моторику рук, пространственное мышление и воображение, улучшает глазомер, воспитывают стремление к творческой самореализации, формируют коммуникативные навыки. Бумага сегодня – один из самых дешевых и доступных материалов. На данный момент издано много иллюстрированных книг по искусству оригами. Схемы оригами, видео-уроки и обучающие мастер-классы довольно просто найти в сети Интернет [1].

Во время практических занятий по складыванию лучше усваиваются и закрепляются такие геометрические понятия, как фигура, диагональ, вершина. Соответственно, ребенку в дальнейшем будет легче воспринимать знания в области геометрии и черчения. Занятия по оригами позволяют взрослым снять стресс, провести время вместе с детьми за полезным и интересным занятием. Для пожилых людей бумажное моделирование является тренировкой для мозга [2].

Рассказ педагога о трагической истории мужественной японской девочки учит умению сочувствовать страдающим, сопереживать чужому горю. Древняя

японская легенда о том, что желание сбудется только при условии создания журавлика из бумаги с любовью и тщательностью, мотивирует учащихся работать добросовестно, целеустремленно и доводить начатое до конца.

Занятия оригами в числе прочих инноваций могут внести свой маленький вклад в достижение целей устойчивого развития в Беларуси, среди которых такие, как «Обеспечение хорошего здоровья и благополучия» и «Мир, правосудие и эффективные институты».

📖 *Литература*

1. Прокопенко, Г. И. Развитие творческих способностей младших школьников на материале оригами [Электронный ресурс] – Режим доступа : https://www.dissercat.com/content/razvitie-tvorcheskikh-sposobnostei-mladshikh-shkolnikov-na-materiale-origami. – Дата доступа : 24.03.2021

2. Яковлева, Е. В. Чем полезно оригами [Электронный ресурс] / Е. В. Яковлева // Педагогика: традиции и инновации : материалы VIII Междунар. науч. конф. Челябинск, январь 2017 г. / Два комсомольца. – Челябинск, 2017. – С. 59–63. – Режим доступа : https://moluch.ru/conf/ped/archive/210/11620/. – Дата доступа : 16.04.2021.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ «ТЕЧЕТ РЕКА» В ОБРАБОТКЕ ИНЬ ИГУНА

ARTISTIC FEATURES OF THE CHORAL PARTITURE OF THE CHINESE FOLK SONG «LITTLE RIVER FLOWING» IN THE PROCESSING OF YIN YIGONG

Се Синьжань
Xie Xinran
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – В. А. Черняк, кандидат искусствоведения, доцент

Аннотация. *Статья посвящена народной песне «Течет река» в обработке Инь Игуна. В ней выявлены художественные особенности произведения, проанализированы средства музыкальной выразительности.*

Annotation*. The article is devoted to the folk song "The river flows" in the treatment of Yin Yigong. The artistic features of the work are revealed, the means of musical expression are analyzed.*

Ключевые слова: *хор; «речка»; творческие характеристики; стиль; китайская культура.*

Keywords*: chorus; "little river"; creative characteristics; style; chinese culture.*

Провинция Юньнань является местом, полным национальных особенностей, и главными его сокровищами искусства являются народные песни. «Течет река» – яркий пример подобного наследия. Песня получила широкое признание не только в стране, но и далеко за ее пределами. В мировом культурном пространстве она более известна как «Восточная серенада» и является одной из наиболее популярных песен страны, символом музыкальной культуры Китая.

В провинции Юньнань есть Азиатская река. Спокойное течение, чистая вода, красота окружающей природы вызывает трогательные и яркие чувства. В песни поётся об одиночестве женщины. Свою тоску и любовь, романтические чувства и переживания героиня доверяет именно этой реке. В Китае есть такая традиция, что любимую девушку мужчина называет «младшей сестрой», а возлюбленного «старшим братом». Мелодическая линия, сотканная из народных интонаций, пронизана нежностью, с которой девушка обращается к любимому. Через незамысловатый текст она выражает свою любовь к

«старшему брату». Река - «подруга», которой героиня рассказывает о своих чувствах и переживаниях.

Популярность народной песни «Течет река» в Китае огромна. Она была включена в первый китайских альбом a cappella песен «Придирчивая девушка». В процессе аранжировок, обработок и переложений для разных составов, произведение объединило множество элементов этнических меньшинств страны. Песня звучит в исполнении солистов, вокальных ансамблей, и хоровых коллективах. Ее исполняют китайские и зарубежные музыканты – симфонические оркестры, инструментальные ансамбли, поп-музыканты. Но, именно, в хоровом исполнении народная песня «Течет река» получила ту популярность, которая стала одним из узнаваемых символов китайской национальной культуры.

Содержание текста, литературные образы и мелодический материал, сотканы из китайских народных поэтических и музыкальных особенностей. В песне используется диалект, на котором говорят только жители Юньнаня. Использование подобной разговорной лексики особым образом усиливает эмоциональность песни, показывает ее уникальный стиль.

Мелодия песни «Течет река» звучит в среднем и высоком регистрах, которые перекликаются друг с другом. Контраст между ними (регистрами) делают песню эмоциональной, полной искренних чувств. Построение фраз по типу «вопрос – ответ», использование подвижной динамики, яркой нюансировки и разнообразной штриховой палитры дают возможность создать яркую кульминацию. Следует отметить, что припев песни состоит из пяти нот (ля, до, ре, ми, соль) и пяти фраз, которые исполняются хоровым коллективом на цепном дыхании. Направление мелодической линии от сильного к слабому, от слабого к сильному, от пятой ступени пятиступенчатого китайского лада Ля к Ми, а затем обратно к Ля «заставляют» мелодию «взлетать» и «падать», что напоминает биение сердца, делает музыку взволнованной и нежной.

Пентатоника, используемая в музыке для выражения различных пейзажей природы и эмоциональных состояний человеческой души, заставляет мысли и умы слушателей волноваться, испытывать глубокие, искренние и сильные чувств чувства. Что же касается ритмического рисунка, то он спокойный и равномерный, позволяющий слушателям насладиться красотой мелодической линии.

Народная музыка является важной частью нематериального культурного наследия Китая. Народная песня «Течет река» является классикой национального музыкального искусства страны, отражает уникальные традиции Юньнаня. Она – лишь малая часть художественных сокровищ Китая. Только защищая и сохраняя нематериальное культурное наследие,

национальную музыку может быть сохранено и приумножено нацией искусство страны.

🕮 *Литература*

1. Гао Шуцинь. Анализ стиля интерпретации народной песни Юньнани «Течет река» / Гао Шуцинь // Национальное исследование искусства. – 2012. – № 2. – С. 43–46.

2. Ли Жуй. Анализ музыкального творчества и техники исполнения песни «Течет река» / Ли Жуй // Журнал педагогического университета Шанцю. – 2005. – № 12. – С. 12–14.

3. Чжао, Цзин. Литературный обзор народных Юньнаньской песни «Течет река» / Чжао Цзин // Национальная музыка. – 2014. – № 4. – С. 102–106.

4. Ша, Пин. Мировая классика «Течет река» / Ша Пин, Хуа Юань // Национальная музыка. – 2012. – № 2. – С. 69-71.

5. Ша, Пин. Глобальное влияние китайской традиционной песни «Течет река» / Ша Пин, Хуа Юань // Венши Чунцю. – 2012. – № 5. – С. 81–87.

ФОРМИРОВАНИЕ ВОКАЛЬНЫХ НАВЫКОВ УЧАЩИХСЯ ПОСРЕДСТВОМ ОНЛАЙН-РЕСУРСОВ

SHAPING STUDENT'S VOCAL SKILLS THROUGH ONLINE RESOURCES

Сели Синьюэ,
Ю. Н. Кислякова, кандидат педагогических наук, доцент
Xie Lixinyue, Y. Kisljakova
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье раскрывается потенциал онлайн-ресурсов в практике работы по формированию вокальных навыков учащихся. Анализируются преимущества и проблемные аспекты онлайн-обучения вокалу. Определяются пути решения возникающих противоречий при использовании онлайн-ресурсов в образовательном процессе.*

Annotation. *The article reveals the potential of online resources in the practice of working on the formation of students' vocal skills. The advantages and problematic aspects of online vocal training are analyzed. The ways of solving the arising contradictions when using online resources in the educational process are determined.*

Ключевые слова*: вокальные навыки, онлайн-ресурсы.*

Keywords: *vocal skills, online resources*.

В условиях стремительного развития современной науки и техники информационные технологии как педагогические средства проникают на все уровни обучения. В современном преподавании многие учреждения образования, наряду с традиционными формами и методами обучения, организуют дистанционное обучение и широко используют онлайн-ресурсы.

Дистанционное обучение рассматривается как форма обучения, которая представляет собой взаимодействие педагога и обучаемого на расстоянии, содержит все компоненты учебного процесса и реализуется с помощью интернет-технологий и других средств, предусматривающих интерактивность (электронная почта, телефонные переговоры, переговоры с использованием средств сети Интернет).

Важными характеристиками дистанционного обучения являются удобства и гибкость. Данный вид обучения устраняет основной барьер, удерживающий многих людей от продолжения образования, позволяет посещать занятия по установленному расписанию, не выходя из дома.

В современных научных изданиях встречаются термины как дистанционное обучение, так и дистанционное образование. При этом дистанционное образование понимается как процесс передачи знаний (за него ответственен учитель и учреждение образования), а дистанционное обучение – это процесс получения знаний (за него ответственен обучаемый).

Дистанционное обучение имеет как преимущества, так и проблемные аспекты. К преимуществам дистанционного обучения можно отнести следующие позиции:

а) свобода доступа, мобильность, т. е. обучаться можно практически в любом месте и в любое время, используя доступные средства (гаджеты);

б) гибкость обучения – продолжительность и последовательность изучения материалов обучаемый выбирает сам, полностью адаптируя весь процесс обучения под свои возможности и потребности;

в) снижение затрат на обучение – обучаемый несёт затраты на носитель информации, но не на методическую литературу. Отсутствуют материальные траты на проезд к месту обучения. Стоимость курса будет меньше, так как не учитывается заработная плата педагогов, содержание учебных заведений и т. д.

г) возможность развиваться в ногу со временем – пользователи электронных курсов развивают свои навыки и знания в соответствии с новейшими современными технологиями и стандартами. Электронные курсы также позволяют своевременно и оперативно обновлять учебные материалы.

д) потенциально равные возможности обучения – обучение становится независимым от качества преподавания в конкретном учреждении образования. Дистанционное обучение делает доступным обучение для людей, не имеющих возможности обучаться очно (например, людей с особенностями психофизического развития);

е) возможность определять критерии оценки знаний – в дистанционном обучении имеется возможность выставлять четкие критерии, по которым оцениваются знания, полученные обучаемым в процессе обучения.

Проблемные аспекты дистанционного обучения следующие:

а) необходима сильная мотивация учеников, потому что практически весь учебный материал обучаемый осваивает самостоятельно. Это требует развитой силы воли, ответственности и самоконтроля. Поддерживать нужный темп обучения без контроля со стороны удается не всем;

б) электронное обучение не подходит для развития коммуникабельности, формирования навыков работы в команде – личный контакт учащихся друг с другом и преподавателями минимален, а то и вовсе отсутствует;

в) недостаток практических знаний – обучение специальностям, предполагающим большое количество практических занятий, дистанционно

затруднено. Даже самые современные тренажеры не заменят будущим учителям «живой» практики.

г) проблема идентификации пользователя – пока самый эффективный способ проследить за тем, честно и самостоятельно ли обучаемый сдавал экзамены или зачеты, — это видеонаблюдение или очный зачет, что не всегда удобно.

д) недостаточная компьютерная грамотность – во многих странах особенная потребность в дистанционном обучении возникает в отдаленных районах.

Однако в отдаленных регионах не у всех желающих учиться есть компьютер с доступом в Интернет и достаточные знания для прохождения обучения on-line.

Во всем мире, чтобы не затягивать обучение, во время эпидемии вокальные классы не были исключением и были переведены на онлайн-обучение. Учителя и ученики используют платформы Zoom, QQ, Wechat и другие. Ученики могут представлять свои собственные певческие произведения учителям посредством аудиозаписи и видеосъемки и т. д., а учитель также может записывать голосовые сообщения или аудио- и видеовызовы, осуществлять руководство и взаимодействие с учениками. Эти программы предназначены для достижения программного обеспечения обмена информацией, поддержки текста, звука, видео, доски и других форм общения, могут улучшить процесс обучения взаимному [2, с. 1].

Уроки вокала преподаются более сложным образом, чем другие предметы, как с теорией, так и с практикой. Наилучшие результаты обучения должны быть достигнуты на очных занятиях. Дистанционные уроки вокала имеют свои преимущества и недостатки. Поэтому первым вопросом, над которым стоит задуматься, стало то, как преподаватели университета используют сетевые ресурсы и онлайн-обучающую платформу для развития вокальных способностей учеников.

Вокальный класс создается, чтобы научить учеников вокальным навыкам. Сначала нужно усвоить некоторые теоретические знания, такие как понимание вокальных органов, резонансных органов, языковых органов и так далее. В традиционном вокальном классе учителя вокала также будут говорить с учениками об этих теоретических знаниях. Учителя могут использовать сетевые ресурсы, скачать некоторые 3D-изображения человеческого тела и связанные со звуком органы движения, анимации, видео, чтобы объяснить материал.

Онлайн-обучение также может иметь множество учебных инструментов, которые можно использовать, например, обмен учебными материалами. Учителя могут подготовить материалы курса через платформу загрузки,

ученики просматривают заранее содержание курса, могут задать онлайн-вопросы через интернет.

Вокальный класс – это курс по искусству звучания. Суждение учителя о голосе ученика также непосредственно влияет на развитие голоса ученика. Онлайн-обучение требует определенной среды обучения. Прежде всего, это предъявляет требования к стабильности сети, если сеть нестабильна, то это очень влияет на плавность передачи сетевых данных.

Во-вторых, есть требования к пространству учебной среды. Наиболее важной частью вокальной учебной программы является формирование и оценка звука, размера окружающего пространства и факторов вмешательства окружающей среды, при пении учеников, что может влиять на суждение учителя о голосе ученика. Существует также немаловажный фактор, то есть требования к качеству используемого преподавателями и учениками мультимедийного передающего оборудования.

Онлайн-обучение используется с множеством передовых технических средств, способных сократить расстояние между двумя сторонами обучения, но мало возможностей для точной передачи звука, нет слухового эффекта естественного приема звука. Оборудование визуальной связи является необходимым условием для онлайн-обучения, но качество и производительность оборудования визуальной связи на рынке сильно различаются и этот фактор также серьезно влияет на четкость изображения и точность звука. Из-за использования разных устройств и получаются разные звуковые эффекты, поэтому при таком условии учитель вокала будет судить об отсутствии всестороннего рассмотрения звука.

Преподавание вокала не похоже на другие предметы курса. Это курс профессиональных навыков, который требует, чтобы учителя взаимодействовали с учениками во время обучения. Учителя вокала могут с помощью множества интернет-ресурсов в режиме реального времени следить за новыми результатами обучения, чтобы улучшить свои методы обучения. В процессе формирования учебных навыков у учащихся с помощью множества онлайн-ресурсов возможно развивать независимое мышление и способность к самообразованию в процессе поискового обучения. Благодаря онлайн- и очному режиму обучения по-настоящему возможно реализовать обмен знаниями, при этом традиционный режим обучения вокалу в сочетании с передовыми средствами интернет-технологий станет новой идеей для развития вокального обучения в будущем.

📖 *Литература*

1. Чжао, Эна. Читает хороший опыт «прекращения занятий без остановки школы» / Эна Чжао // Жэньминь жибао. – 2020. – № 12. – С. 1-2.

2. Лю, Сюйгуан. Цзинь, Цюань Ай. Расширение традиционной модели обучения вокальной музыке "один на один" / Сюгуан Лю Цюанайцзинь // China Art News. – 2020. – С. 13–14

3. Освальд Шпенглер [Электронный ресурс] // Свободная энциклопедия. — Режим доступа : https://baike.so.com/doc/5373815-5609822.html. – Дата доступа : 29.03.2021.

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ЧЖАО СЯОШЭНА И ЕГО РОЛЬ В РАСШИРЕНИИ ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА

ZHAO XIAOSHENG'S COMPOSITION AND ITS ROLE IN EXPANDING THE PIANO REPERTOIR

Син Хаосэнь
Xing Haosen
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – Чжу Цзин, кандидат педагогических наук

Аннотация. *В статье рассматривается творчество известного композитора, пианиста и теоретика музыки Чжао Сяошэна. Раскрыта его роль в создании новой фортепианной музыки Китая, обеспечивающей мировое музыкальное сообщество новаторским репертуаром, созданном на основе взаимовлияния современных западных техник композиции и древней китайской философии Инь и Ян, воплощающей собой единство содержания и формы.*

Annotation. *The article examines the work of the famous composer, pianist and music theorist Zhao Xiaosheng. Its role in the creation of new piano music in China is revealed, providing the world musical community with an innovative repertoire based on the mutual influence of modern Western techniques of composition and the ancient Chinese philosophy of Yin and Yang, which embodies the unity of content and form.*

Ключевые слова*: композитор; фортепианное творчество; сближение национальных традиций и современности; система Тайцзи; фортепианный репертуар.*

Keywords: *composer; piano creativity; convergence of national traditions and modernity; Taiji system; piano repertoire.*

Чжао Сяошэн является композитором, пианистом, теоретиком музыки. Его выдающиеся достижения в творчестве обеспечили ему огромное влияние в современном Китае. Как композитор, Чжао Сяошэн создал множество произведений в широком спектре музыкальных жанров, включая сотни музыкальных произведений в различных формах, таких как симфония, концерт, танцевальная драма и фортепианные произведения.

Будучи концертирующим пианистом, он выиграл множество наград на отечественных и зарубежных музыкальных конкурсах. Однако, как творческая натура, Чжао Сяошэн не мог пройти мимо возможности самореализоваться в области фортепианной музыки. Его перу принадлежит большое количество

фортепианных произведений, которые вошли в учебный и концертный репертуар китайских пианистов [1].

В 1970-е годы (ранний период творчества Чжао Сяошэна) он последовательно обрабатывал и адаптировал для широкой публики пекинскую оперу, революционные песни и народные песни. Всего насчитывается более 30 обработок песен. Следует отметить, что независимо от формы и темы творчества Чжао Сяошэн считает национальную принадлежность важным делом, не только для сохранения оригинальной мелодии, созданной народом, но и для также сохранения менталитета нации. Поскольку общеизвестно, насколько трудно полностью раскрыть художественные характеристики и возможности фортепиано, постольку эта тема ярко прослеживается в его творчестве. Чжао Сяошэн перенял стиль пекинской оперы в своих композициях и использовал различные декоративные звуки, чтобы имитировать пение пекинской оперы, создавая интеграционные взаимосвязи между народным и композиторским творчеством. Наиболее отличительными чертами фортепианных произведений Чжао Сяошэна этого периода является взаимосвязь современных интонаций с национальными особенностями китайского музыкального искусства. Плавное сближение этих двух направлений становится главным в этот период его творчества. Его работы имеют разные названия, и они перекликаются с коннотацией.

Следующий период творчества Чжао Сяошэна приходится на 1980-е гг. Период обучения за границей (в США) оказал огромное влияние на его творческое мировоззрение. После того как Чжао Сяошэн получил творческий импульс на Западе, на фоне развития мирового музыкального искусства, все ярче проявляется в его творчестве сближение национальных традиций и современности, что отражает разносторонние тенденции этого процесса развития.

В этот период его художественное видение значительно обогатилось и расширилось, и он полон решимости добиться интеграции современного мышления и национального духа. Его произведения «Бог надежды» и «Тайцзи» – идеальное воплощение этой творческой теории. Что касается самих творческих техник письма, то Чжао Сяошэн использовал «технику сбора звуков», которая представляет собой новое слово в композиции. Она создана Чжао Сяошэном после многих исследований западных методов композиции, и придуманная им концепция «сбора звуков» отражает совместимость и возможность интеграции нескольких стилей и техник. В этом стиле композитором создано, например, произведение «Слушание циня», где фортепиано имитирует тембр звука гуциня (старинного китайского музыкального инструмента типа арфы).

В 1990-е годы Чжао Сяошэн продолжал работать над тем, чтобы максимально раскрыть потенциал фортепиано как музыкального инструмента, чтобы он мог лучше выражать смыслы музыкального искусства и унаследовать коннотацию традиционной китайской культуры. Постепенно перешел от акцентирования внимания на технике композиции к мысли и коннотации музыкального произведения. В это время создаются такие произведения, как «Ляо Инь» и «Исинь Цзи», которые воплощают этот уникальный творческий стиль.

Теория «Тайцзи» рассматривает пять основных вопросов независимого единства противоречий в развитии музыки XX века:

1. идея и эмоция;
2. гармония и дисгармония;
3. центр и отсутствие центра;
4. контроль и анти-контроль;
5. национальность и космополитизм.

Очарование музыкального искусства заключается в цели, которую следует преследовать в будущем, только сочетая идеи с эмоциями можно добиться подлинно художественного эффекта.

Относительно гармоничной или негармоничной музыки. Только объединив противоположности гармонии и диссонанса, музыка может стать более развитой, разноплановой и, следовательно, более информативной.

Учитель Чжао Сяошэн считает, что сочетание определенного чувства центра с дискретной тенденцией отсутствия центра может сделать музыку одновременно новой и уникальной по своему формообразованию.

Между неконтролируемой случайной музыкой и строгими методами контроля, если два момента взаимодополнения друг друга, они смогут максимизировать свои сильные стороны и избежать слабых, иметь строгий логический контроль в целом и использовать случайную музыку локально для достижения неожиданных эффектов.

Национальный дух и современное мировоззрение также дополняют друг друга. Даже если в творчестве используются современные западные техники, элементы китайской культуры могут быть интегрированы, так что произведения, написанные в подобном ключе, имеют большую художественную ценность.

Хотя «Тайцзи» – это основа современной фортепианной музыки, управляемой математической логикой, она воплощает, тем не менее, древнюю китайскую философию Инь и Ян, но воплощая собой единство содержания и формы. Эта техника все еще соответствует той «художественной философии», которая присутствует в фортепианной музыке XIX века. Это заключается в том, что эта фортепианная музыка не только полна рациональности и логики, но

также полна поэзии и красоты «нового романтизма». Это прекрасные произведения китайской фортепианной музыки, воплощающие современное китайское фортепианное искусство, начиная с 1979 года. Эти произведения в настоящий момент являются классикой фортепианной музыки. В них отражены все основные идеи творчества Чжао Сяошэна, например, фортепианная пьеса «Тайцзи» представляет собой концентрированное выражение "Композиционной системы тайцзи". Музыкальные произведения, основанные на этой теории, естественно, также демонстрируют богатое культурное наследие как Китая, так и Запада и их взаимопроникновение. В связи с публикацией Чжао Сяошэном «Тайцзи» и «Композиционная система Тайцзи» с конца 1980-х возникло новой творческое направление в китайской композиторской школе, воплощающее древние китайские принципы Инь и Ян и теорию пяти элементов в процессе создания современной китайской музыки [2].

Художественные характеристики фортепианной музыки Чжао Сяошэна, будь то создание или ее исполнение, в основном заключаются в особенностях ее акустики. Например, хотя «Тайцзи» имеет отличительные особенности современной музыки, до тех пор, пока слушатель ясно понимает значение произведения «все начинается с одного и возвращается к одному», он обычно может выйти на эстетический уровень понимания произведения и осознать духовный «диалог» с творцами и исполнителями, ощутить уникальное чувство прекрасного и суметь что-то «осмыслить». Известный швейцарский дирижер Пьер Коломбо сказал: «Любой, кто не знаком с Китаем, может узнать об истоках и традициях китайской культуры, слушая это музыкальное произведение. Если они знали Китай в прошлом, они смогут извлекать уроки из этого произведения при каждом прослушивании». Это справедливая оценка. Глядя на «Тайцзи», можно сказать, что Чжао Сяошэн использовал фортепианную музыку, созданную на ее основе, чтобы сделать ее новой китайской фортепианной музыкой с тонкостью мышления, целеустремленностью звукотворческой воли и принятую аудиторией ценителей. Редкое качество у новаторских произведений в истории музыки.

Итак, в статье рассмотрено композиторское творчество Чжао Сяошена и его роль в создании новой фортепианной музыки Китая, обеспечивающей мировое музыкальное сообщество новаторским репертуаром, созданным на основе взаимовлияния современных западных техник композиции и древней китайской философии Инь и Ян, воплощающей собой единство содержания и формы.

🕮 *Литература*

1. Ван, Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков : автореф. дис. … канд. наук искусствоведения : 17.00.02 / Ван Ин ; [Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. – СПб., 2009. – 24 с.

2. Фань, Юй. Философия тайцзи в творчестве китайского композитора Чжао Сяошэна / Фань Юй // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 2 (48). – С. 39–42.

ТРАДИЦИИ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ КАК МОЩНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

FOLK CULTURE TRADITIONS HOW A POWERFUL POTENTIAL OF MODERN EDUCATION

Сун На
Song Na
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – А. И. Ковалев, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье проводится краткий анализ традиций народной культуры (основ народного мировоззрения и правосознания, экономической, нравственно-этической и художественно-эстетической культуры, традиций народной педагогики), которые трактуются как мощный потенциал развития современного образования, повышения его качества в содержательно-предметном и организационно-функциональном аспектах.*

Annotation*. The article provides a brief analysis of the traditions of folk culture (the foundations of folk worldview and legal consciousness, economic, moral, ethical and artistic and aesthetic culture, traditions of folk pedagogy), which are interpreted as a powerful potential for the development of modern education, improving its quality in the substantive and organizational functional aspects.*

Ключевые слова*: традиционная народная культура; образование.*

Keywords: *traditional folk culture; education.*

В современных условиях всемирной интеграции и глобальной информатизации особую актуальность и значимость приобретает проблема сохранения национальной и культурной идентичности отдельных народов и этносов. Одним из реальных путей решения данной проблемы представляется всемерное использование в образовании традиций народной культуры, что, по мнению целого ряда ученых, будет всемерно способствовать устойчивому развитию государства, общества и каждой отдельной личности. Это объясняется тем, что традиционная народная культура:

- выражает монолитную общность культурных связей и механизмов жизнедеятельности народа, неразрывное единение которого равно как прослеживается в исторической ретроспективе, так и обозначается в перспективах его развития в будущем;

- представляет собой единую систему материальных, духовно-нравственных, художественно-эстетических ценностей и идеалов, прочно закрепленных за определенным этносом или народом;

- является одной из форм сохранения в обществе национальных ценностей и традиций, выраженных в этнокультурных коннотациях и смыслах, а также формирования у его членов национальной (этнической) идентичности;

- выступает мощным «культурно-образовательным институтом» [2, с. 193] современной системы образования, который способен решать глобальные задачи устойчивого государственного и социального устройства и развития.

Если говорить о том, что традиционная народная культура обладает консолидирующими и обособляющими свойствами [4, с. 66], то она, как ничто другое, способна объединять общество в едином социокультурном пространстве, а также содействовать формированию у членов этого общества устойчивой национальной идентичности, национального самосознания и самодостаточности на основе возрождения и сохранения этнокультурных традиций народа.

Таким образом, традиционная народная культура, которая представляет «собой единство материального производства и духовной жизни, пребывает в непосредственной связи с природной средой и со всей социальной практикой народных масс, обладает такими важнейшими свойствами, как синкретизм, коллективность, преемственность, традиционность, нравственность» [5, с. 70], выступает мощным (в плане развития, обучения и воспитания подрастающего поколения) потенциалом современного образования.

Традиционная народная культура – это комплексное сложноструктурированное образование, которое объединяет в себе такие значимые глобального свойства компоненты, как «народное мировоззрение, народная экономическая культура, народная нравственная культура, народная педагогика, народное правосознание, народная художественная культура» [6]. Рассмотрим данное положение наглядно и более предметно с помощью рисунка (Рисунок 1).

Анализ рисунка позволяет сделать несколько выводов:

1. Традиционная народная культура является синкретически целостным образованием, в структуру которого входят компоненты, затрагивающие практически все аспекты жизни и деятельности народа: мировоззренческие, социально-экономические, нормативно-правовые, нравственно-этические, художественно-эстетические, образовательно-педагогические.

2. Если рассматривать традиционную народную культуру как систему взаимосвязанных и взаимозависимых компонентов, то можно предположить, что отсутствие или недостаточно точное функционирование одного из них может приводить к разбалансированию всей системы.

3. В русле нашего исследования следует отметить, что в структуре традиционной народной культуры важное место занимают народная педагогика

и народная художественная культура, обладающие огромными и в своем роде уникальными ресурсами и возможностями в деле развития, обучения и воспитания детей.

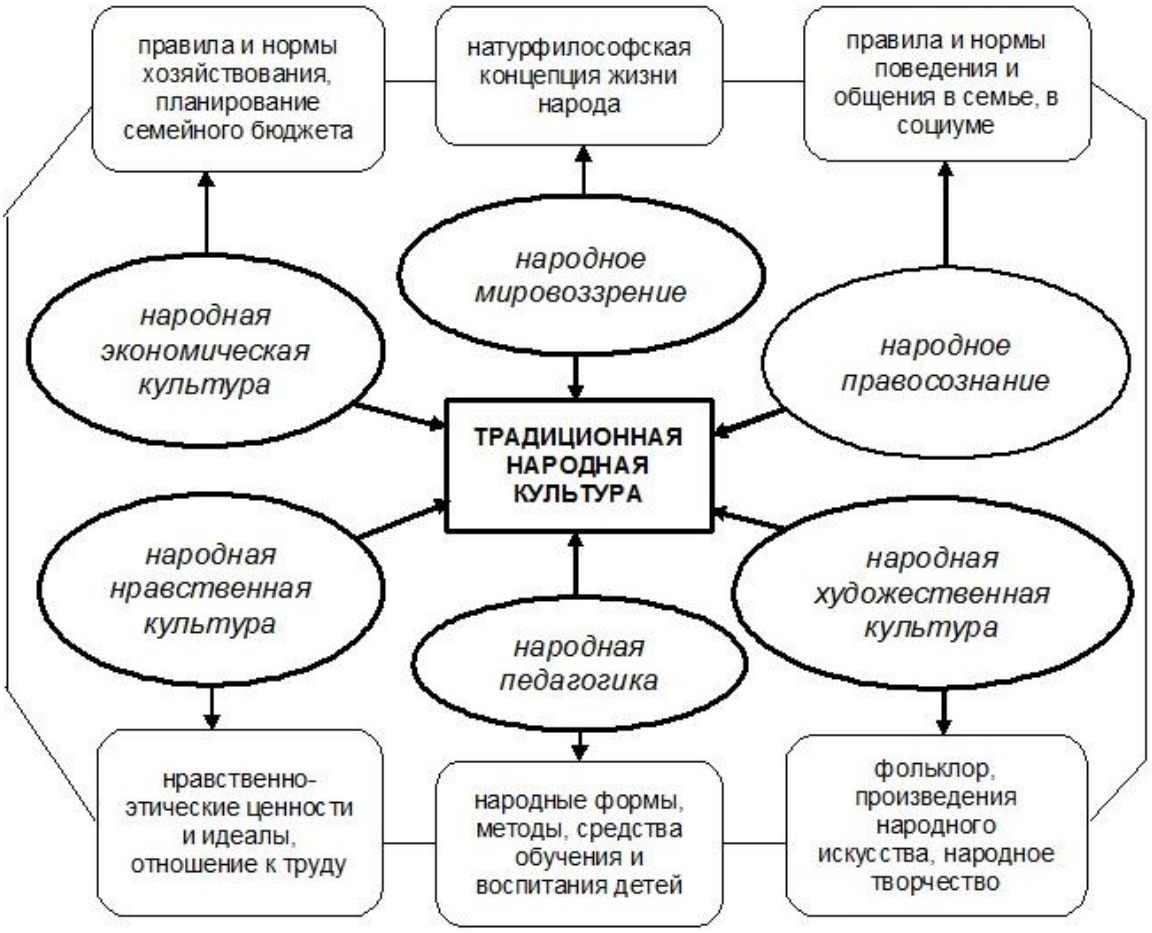


Рисунок 1. – Структура традиционной народной культуры

В заключение следует отметить, что традиционная народная культура хранит мировоззренческие универсалии народа, которые как матрица, как своеобразный культурный «фильтр» отсекают или отбрасывают в сторону чуждые менталитету и характеру народа вредоносные веяния и влияния, обеспечивая тем самым устойчивость основ его жизнедеятельности. В то же время традиционная народная культура, которая уникальна по своей природе и генезису, выступает важнейшей и неизменной константой, базисом всей мировой культуры, поскольку «содержит в себе общие для всего человечества принципы» [5, с. 74], «мае сусветнае значэнне» [1, с. 3], формируется на основе органичного сочетания «гісторыі, культуры, фальклору і традыцый сям'і, малой радзімы, краіны» [3, с. 41].

Таким образом, традиционная народная культура, если рассматривать ее как потенциал современного образования, способствует: устойчивому развитию государства, общества и каждой отдельной личности; единению народа, формированию у его представителей национальной идентичности, национального самосознания и самодостаточности; сохранению для будущих

поколений народных традиций и идеалов в их самобытности и неприкосновенности; созданию в национальной системе образования мощного барьера на пути проникновения деструктивных инокультурных воздействий и влияний.

🕮 *Литература*

1. Аляхновіч, А. М. Беларускі музычны фальклор / А. М. Аляхновіч, М. В. Рахчэеў, У. Д. Каструлёў. – Мінск : Універсітэцкае, 1996. – 335 с.

2. Демина, Л. В. Традиционная народная культура в воспитании молодежи / Л. В. Демина // Вестник ТГУ. – 2009. – Вып. 8 (76). – С. 193–197.

3. Мазурына, Н. Г. Этнакультурны кампанент у фарміраванні прафесійных навыкаў педагогаў эстэтычнага профілю / Н. Г. Мазурына. – Вес. БДПУ. Сер. 1, Педагогіка. Псіхалогія. Філалогія. – 2017. – № 1. – С. 40–44.

4. Попов, Е. А. Культура традиционная и инновационная: грани соотношения ценностно-смысловых систем / Е. А. Попов // Традиционная народная культура как действенное средство патриотического воспитания и формирования межнациональных отношений : сб. науч. тр. / Барнаул. юрид. ин-т МВД России ; под ред. Ю. В. Анохина. – Барнаул, 2017. – С. 66–68.

5. Спирина, М. Ю. Традиционная культура в процессе евразийской интеграции / М. Ю. Спирина // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 25–26 крас. 2013 г. : у 5 ч. / Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ. НАН Беларусі ; рэдкал.: А. І. Лакотка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2013. – Ч. 1. – С. 67–76.

6. Трубецкой, Н. С. О туранском элементе в русской культуре [Электронный ресурс] / Н. С. Трубецкой // Gumilevica: гипотезы, теории, мировоззрение. – Режим доступа : http//gumilevica.kulichki.net/TNS/tns06.htm. – Дата доступа : 10.03.2021.

ИЗУЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г. ВАГНЕРА КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ-ПИАНИСТОВ МЛАДШИХ КЛАССОВ

THE STUDY OF THE WORKS OF G. WAGNER AS A MEANS OF DEVELOPING POLYPHONIC THINKING OF YOUNGER PIANO STUDENTS

Сунь Исинь,
О. И. Политанская, кандидат искусствоведения, доцент
Sun Yixin, O. Politanskaya
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматриваются сочинения белорусского композитора Г. Вагнера, предназначенные для развития полифонического мышления учащихся-пианистов младших классов. Авторами статьи избран дидактический ракурс исследования данных сочинений, что актуализирует выбранную проблематику в свете современных тенденций обучения игре на фортепиано.*

Annotation. *The article deals with the works of the Belarusian composer G. Vagner, intended for the development of polyphonic thinking of students-pianists of junior classes. The authors of the article chose the didactic perspective of the study of these compositions, which actualizes this problem in the light of modern trends in piano teaching.*

Ключевые слова*: Г. Вагнер; полифоническое мышление; фугетта; канон.*

Keywords: *G. Vagner; polyphonic thinking; fugetta; canon.*

Приобщение к миру полифонической музыки является важнейшим условием гармоничного развития юного музыканта. Выдающиеся ученые, музыканты-исполнители и педагоги подчеркивали, что полифонический склад мышления в той или иной мере присущ каждому музыканту (Н. А. Любомудрова, А. В. Малинковская, Г. Г. Нейгауз, З. А. Ринкявичюс, С. И. Савшинский, Г. М. Цыпин). Именно этот вид музыкального мышления позволяет исполнителю органично воспринимать архитектонику произведений, в том числе слышать и осознавать закономерности линеарной структуры полифонических сочинений. Как отмечал основоположник советской фортепианной школы Г. Г. Нейгауз, «ничто так не воспитывает слух, звуковое разнообразия, легато, пластичности, как полифония» [2, с. 44].

Последовательная и целенаправленная работа над полифоническими сочинениями имеет огромное значение, поскольку практически вся

фортепианная литература пронизана полифонией. Хорошее владение полифонической фактурой, умение слышать и воспроизводить многоголосную фортепианную ткань, которая встречаются в музыке, позволяет творчески подходить к исполнению, без чего невозможна полноценная, высокохудожественная передача музыкальной идеи.

В музыкознании полифоническое мышление рассматривают как познавательный процесс, включающий в себя ряд присущих любой интеллектуальной деятельности умственных операций. Наиболее удачным, отражаемым сущность явления, на наш взгляд представляется определение А. Б. Давидчик, в котором полифоническое мышление представлено как «процесс, в котором специфическим образом реализуется интеллект музыканта. Интеллектуальная деятельность музыканта в этом процессе направлена на осознание логики мелодического, линеарного движения голосов, типов их взаимодействия в условиях многоголосной фактуры» [1, с. 11].

Для формирования полифонического мышления в учебно-образовательном процессе широко используется дидактический потенциал разнообразного полифонического репертуара: обработки образцов народного творчества – песен и танцев, сочинения композиторов добарочной и барочной эпох, среди которых центральное место занимает изучение клавирного наследия И. С. Баха, пьесы западноевропейских и русских композиторов с элементами полифонии. Необходимо отметить, что традиционно в учебном образовательном процессе используются клавирные опусы И. С. Баха, его последовательно выстроенная «полифоническая школа», которая имеет большую популярность среди педагогов и учащихся. Наряду с изучением произведений И.С. Баха, являющихся вершиной полифонического мастерства, представляет интерес изучение сочинений белорусских авторов, которые используют и традиции европейской музыкальной культуры, и богатейший фонд белорусского фольклорного наследия. Полифонические произведения белорусских композиторов Г. Вагнера, В. Войтика, В. Доморацкого, А. Друкта, Г. Гореловой, Д. Каминского, К. Тесакова, В. Оловникова, М. Чуркина, а также педагогов – пианистов М. Бергера, Г. Петрова, имеющие высокую художественную и педагогическую ценность и способствующие развитию полифонического мышления юных музыкантов могут значительно расширить и обогатить учебный репертуар.

Яркие, доступные для детского восприятия произведения написал классик белорусской музыкальной культуры Г. Вагнер. К его полифоническим сочинениям для начинающих музыкантов относятся легкие обработки белорусских народных песен подголосочного склада, близкие и понятные детям по образному строю и характеру – небольшие, лаконичные пьесы «Песенька» и «А ў полі ніўка». Отметим, что в полифонических произведениях композитора

содержатся все виды полифонии – подголосочная («Песенька»), контрастная («Труба и барабан») и имитационная («А ў полі ніўка», каноны, инвенции).

В «Песеньке» Г. Вагнера, написанной в простой двухчастной форме и основанной на интонациях народного мелоса, важно добиваться, чтобы учащийся реально услышал сочетание двух голосов. С этой целью полезно сыграть ему вначале произведение в нужном темпе и характере, попеть и поиграть их совместно (один голос исполняет учащийся, другой голос преподаватель). Если в классе имеется два инструмента, полезно поиграть оба голоса одновременно, верхний на одном, нижний на другом фортепиано – это придает каждой мелодической линии большую выразительность и рельефность. Осознать музыкальное развитие пьесы поможет образное представление содержания – это может быть, к примеру, картина белорусской природы. Автор выставил ремарку «espressivo», что подчеркивает необходимость работы не только над выразительностью песенного напева, но и над подголосками в партии левой руки, которые обогащают мелодию и раскрывают в ней новые интонационных нюансы. Цельность фразировки достигается за счет распределения веса руки, что возможно ощутить, применив метод драматургической разработки: начало фразы играть легко и аккуратно, поступенно увеличивая вес руки и нажим клавиатуры с каждой последующей интонацией максимально глубоко и ярко звучать в кульминации и постепенно облегчая звукоизвлечение к окончанию фразы опять облегчить. Пьеса рекомендуется для изучения на первом-втором году обучения.

На втором году обучения можно порекомендовать пример имитационной полифонии – обработку народной песни «А ў полі ніўка». В этом двухголосном каноне наиболее индивидуализированная часть мелодии излагается в верхнем голосе, имитационный голос в октаву повторяет точно только два такта темы канона. Характерной чертой композиторского стиля Г. Вагнера является обращение к народному мелосу, особое отношение к которому возникло еще в юные годы. Несомненно, национальная характерность занимает значительное место в детской фортепианной музыке композитора. Многие миниатюры Г. Вагнера связаны с подлинными белорусскими народными песнями и танцами, которые композитор по-своему оригинально интерпретирует («А у полі ніўка», «Зязюлька»). Народный колорит в пьесах также ощущается благодаря характерной мелодике и способам ее изложения [3].

При изучении данной пьесы необходимо разобрать образно-интонационный характер темы, отметить ее кантиленность, опирающуюся на звуки тонического трезвучия. Избранная выразительная трактовка данной подвижной, игривой по характеру темы определяет темп и движение всего произведения, поэтому так важно уловить все звуковые тонкости исполнения темы, начиная с первого ее проведения. Определив характер звучания темы, ее

штрих (legato), фразировку, кульминацию, тщательно проработав тему в каждой партии руки, можно соединять две руки вместе. Здесь необходимо направить внимание учащегося на вопросно-ответный диалог темы и ее имитации. В виду избежания исполнения имитаций в монотонный ряд повторений той же темы, полезно применить способ ансамблевого исполнения: одну из тем играть, другую петь, исполнять этот диалог за двумя роялями. Такая работа очень стимулирует слух и развивает полифоническое мышление юного пианиста.

Ряд сочинений Г. Вагнера (два канона, инвенция и полифоническая пьеса) расположены во втором альбоме пособия «Я іграю на раялі» в разделе «Формы полифонической музыки». Все произведения представляют большой дидактический интерес в виду их педагогической целесообразности и образно-содержательной доступности восприятию детей. Отметим, что жанр инвенции, как правило, редко становится предметом изучения учащихся младших классов. На начальном этапе фортепианного обучения наиболее характерным педагогическим репертуаром полифонического склада выступают каноны, так как музыкальный язык разнообразных по характеру канонов прост и доступен для непосредственного, еще не совсем развитого музыкального восприятия юных пианистов. С целью формирования полифонического мышления учащегося, рекомендуется учить сначала простые, затем стретные имитации отдельных фраз, только после этого переходить к исполнению канона целиком. Такой алгоритм проработки позволит избежать механического неосознанного сочетания звуков по вертикали, вне музыкально-художественных и жанровых задач сочинения. Данный вид работы актуально внедрять в педагогическую работу как при игре по нотам, так и без них. Весьма целесообразно исполнять каноны ансамблем с педагогом или другим учащимся за одним инструментом и за разными.

Понимание пианистом элементов музыкальной ткани, основанное на полифоническом мышлении, имеет принципиальное значение и обретает особую профессиональную функцию в музыкально-творческой деятельности. Формирование и развитие полифонического мышления на основе учебно-педагогического репертуара белорусских композиторов актуально в контексте современных требований музыкального образования и воспитания. Произведения Г. Вагнера отличает доступность и содержательность, яркая интонационная выразительность, основанная на народном песенном материале, они органично подводят детей к изучению более сложных полифонических опусов белорусских авторов. Через решение определенных дидактических задач, они подготавливают юных пианистов к исполнению более сложной полифонической музыки, в том числе различных видов фактуры, усвоение которой требует соответствующей подготовки, активизации слухового

контроля, внимания, самостоятельной работы учащегося. Введение полифонических сочинений Г. Вагнера в учебный процесс обучения игре на фортепиано являются ключом приобщения к белорусской культуре (народной, и современной), фундаментом формирования национального самосознания.

🕮 *Литература*

1. Давидчик, А. Б. Формирование полифонического мышления начинающего пианиста : автореферат дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.02 / А. Б. Давидчик; С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. – СПб., 2008. – 20 с.

2. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – 5-е изд. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.

3. Политанская, О. И. Фортепианные сочинения Г. Вагнера для детей: образно-содержательные и жанрово-стилистические особенности [Электронный ресурс] / О. И. Политанская, Е. В. Тыщенко // Репозиторий БГПУ. – Режим доступа : https://elib.bspu.by/handle/doc/37529?mode=full. – Дата доступа : 16.03.2021.

ФОРМИРОВАНИЕ ТЕХНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА БУДУЩЕГО ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ВОКАЛА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЕВРОПЕЙСКИХ И КИТАЙСКИХ ТРАДИЦИЙ

SHAPING VOCAL TEACHERS' TECHNICAL MASTERY: COMPARATIVE ANALYSIS OF EUROPEAN AND CHINESE TRADITIONS

Тао Жуй
Tao Rui
Южноукраинский национальный
педагогический университет имени К. Д. Ушинского (Китай)
Науч. рук. – Г. Ю. Николаи, доктор педагогических наук, профессор

Аннотация. Освещены теоретические основы изучения проблемы формирования технического мастерства преподавателя вокала как структурного компонента педагогического мастерства. Представлены результаты сравнительного анализа вокальной техники итальянского bel canto и китайского народного пения, на основе которых даны практические рекомендации относительно эффективного формирования рассматриваемого феномена.

Annotation The article reveals the theoretical basis of studying the problem of shaping vocal teachers' technical mastery as a structural component of pedagogical mastery. The author presents the results of comparative analysis of vocal technique bel canto and traditional Chinese singing, gives practical recommendations concerning shaping this phenomenon is the most efficient way.

Ключевые слова: формирование технического мастерства преподавателя вокала; педагогическое мастерство, bel canto, китайское народное пение

Keywords: shaping vocal teachers' technical mastery, pedagogical mastery, bel canto, traditional Chinese singing

Проблема формирования технического мастерства будущего преподавателя вокала изучается нами в контексте концепции педагогического мастерства, которую в Украине создал и развивал академик Иван Андреевич Зязюн. Ученый утверждал, что «педагогическое мастерство учителя является достаточно стойкой системой действий и операций, теоретически обоснованных и практически оправданных педагогических действий и операций, которые обеспечивают высокий уровень информационного взаимодействия между преподавателем и его учениками» [1, с. 368]. Универсальность категории педагогического мастерства мы видим в ее

способности «трансформироваться в зависимости от контекста рассмотрения как: производной профессионального опыта педагога; структурного компонента педагогического творчества; системы компетентностей; средства профессионального становления и самоактуализации личности педагога-мастера [2, с. 197].

В рамках научной школы Ивана Зязюна педагогическое мастерство определялось как комплекс свойств личности, который обеспечивает высокий уровень самоорганизации педагогической деятельности на рефлексивной основе в единстве таких компонентов, как гуманистическая направленность личности, ее педагогические способности, профессиональная компетентность и педагогическая техника. Именно сплав вокальной и педагогической техники лежит в основе технического мастерства преподавателя вокала.

В наших исследованиях мы проводим сравнительный анализ европейских и китайских вокальных традиций, сопоставляем вокальную технику итальянского bel canto и китайского народного пения. Подчеркнем, что в Европе техника bel canto является образцом виртуозного пения и характеризуется плавностью перехода от звука к звуку, красивым и насыщенным тембром, выровненностью голоса во всех регистрах. Итальянское bel canto – это техника свободного физиологически естественного звукоизвлечения в сочетании с идеальным интонированием [3].

В результате компаративного анализа научной литературы и собственного практического опыта освоения итальянского bel canto в сочетании с уже имеющимися навыками традиционной для Китая постановки голоса, мы выделили три основные аспекта.

1. Разница в дыхании. Итальянское bel canto требует нижнереберно-диафрагмального дыхания. Наполнение легких приводит к расширению грудной клетки, возникновению звуковой опоры, что позволяет ощущать грудной резонатор. В методике китайского народного пения также считается, что ключ к совершенству вокалиста лежит в особенностях дыхания, однако используется верхнереберное дыхание.

Считаем, что на первоначальном этапе обучения техника дыхания является высшим приоритетом, причем оно также должно служить художественно-исполнительским целям и помогать выражению эмоций. Дыхание должно быть незаметным для публики, тем самым улучшая художественное впечатление.

2. Разница в использовании резонаторов. Итальянское bel canto фокусируется на смешанном резонансе. Техника пения в основном базируется на миксте резонаторов для того, чтобы выравнивать голосовые регистры. Ровный, полный и звонкий тембр при пении имеет проникающую силу и громкость. В технике китайского народного пения используется более высокое

и суженное положение гортани. Как правило, больше употребляется природный голос, а локальное головное резонирование, сопровождаемое естественным вибрато, делает звук чистым и приятным. Подчеркнем, что в китайском народном пении есть некоторые приемы, которые позволяют использовать надгортанный резонатор.

3. Различия в положении гортани. В китайском народном пении положение гортани более высокое. Заметим, что китайские вокалисты используют раскрытие гортани на небольшом участке диапазона. Тогда звук получается компактным, ярким и сладким. Итальянское bel canto применяет более низкое и стабильное положение гортани, отчего возникает чистый и ясный звук. Считаем важным тот факт, что итальянское bel canto требует большего внимания и контроля за прохождением воздуха от гортани к носовой, а потом к черепной полости.

Вывод. Становится очевидным, что техническое мастерство будущего преподавателя вокала становится более совершенным в процессе овладения и китайскими, и европейскими вокальными традициями.

📖 *Литература*

1. Зязюн, І. А. Педагогіка добра: ідеали і реалії: Наук.-метод. посіб. / І. А. Зязюн. – Киев : МАУП, 2000. – 312 с.

2. Тао, Жуй. Теоретико-методологічні основи формування педагогічної майстерності студентів-вокалістів // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології: наук. журнал. – Суми : Сум ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2018. – № 10 (84). – С. 90-99.

3. Стахевич, А. Г. Bel canto в западноевропейской опере XIX века : Монография / А. Г. Стахевич. – Саарбрюкен : Lambert Academic Publishing, 2012. – 408 с.

СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ СТОРОНЫ И ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ РОЛЬ ПАРТИЙ ДЛЯ БАСА В ОПЕРАХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

THE CONTENT ASPECTS AND THE DRAMATURGIC ROLE OF PARTIES FOR BASS IN THE OPERA OF RUSSIAN COMPOSERS

У Цзюньтао, В. А. Черняк, кандидат искусствоведения, доцент
Wu Juntao, V. Chernyak
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматриваются содержательные стороны и драматургическая роль партий для баса в операх русских композиторов.*

Annotation. *The article examines the substantive aspects and the dramatic role of the parts for bass in operas by Russian composers.*

Ключевые слова*: вокал, опера, бас, русская оперная музыка.*

Keywords*: vocals, opera, bass, russian opera music.*

Эстетические воззрения композиторов, психоэмоциональные особенности их личности, проявившиеся в русле исканий на всем протяжении творчества, нашли воплощение в музыке опер и привели к созданию оперных героев нового типа. Так, образ Ивана Сусанина трактуется М. Глинкой как новый герой для русского оперного искусства. Простой, реальный, прямой и честный человек, не лишенный определенных слабостей, находящийся в окружении таких же простых людей.

Прием музыкального воплощения выразительных, красочных и абсолютно конкретных музыкальных образов, которые постепенно и последовательно демонстрируют свои многообразные грани по мере развития сюжета, чем всесторонне раскрывают свой смысловой потенциал, абсолютно соответствует драматургической идее оперы «Иван Сусанин».

В авторском плане оперы М. Глинкой отмечено, что роль Ивана Сусанина он старается создать как можно проще, придав ему абсолютно реальные черты русского крестьянина, который беззаветно любит своих детей, семью, Родину. Именно это становится смыслом и основой для персонажа в его подвиге, которую усиливает композитор, наделяя его вокальную партию мотивами из массовых сцен интродукции и эпилога оперы.

Вокальная партия Ивана Сусанина во многом следует традициям русской оперы – музыкальная речь персонажа развивается в границах лирико-драматического стиля. В партии Сусанина сохраняются живые человеческие интонации, реалистично передающие трагические размышления героя. Здесь песенность перемежается с распевным речитативом, который подчеркивает

бытовой говор. Подобный прием впоследствии будет широко применен в своей практике композиторами русской школы.

Весь сюжет, динамика развития оперы тесно переплетены с трансформацией образа Ивана Сусанина. С позиции исполнительского взгляда на главный мужской образ становится очевидной значимость и «заглавность» данного действующего лица: его драматургическая функция напрямую связана с развитием музыкально-сценического действия. Именно поэтому партия Ивана Сусанина считается одной из самых сложных басовых партий русской оперы, поскольку не только содержит в себе элементы стилевой эклектики, что представляет определённую трудность, но и требует от исполнителя гармоничного сочетания эмоционального, действенного и лирического начал.

«Русалка» А. Даргомыжского – удивительное творение своего времени. Это пронзительная трагедия, лирическая мелодрама, насквозь пронизанная реализмом, который рождается в неразрывном сплетении исторической достоверности, поэтической образности и высокого психологизма.

Вокальная мелодика А. Даргомыжского может быть сведена к нескольким основным типам: песенному, ариозному и речитативному. Умение переплести их позволило музыканту создать выразительные, подвижные, «живые» образы. Структура оперной партии Мельника такова, что соединение слова и мелодии в ней происходит в разных пропорциях. В одном случае значение поэтического текста возрастает, в другом – мелодия поглощает вербальную составляющую вокальной линии роли и доводит свой приоритет до абсолюта.

Своеобразна в опере драматургия оперных образов. Основная особенность образа Мельника − сквозное развитие, целостность всего музыкального портрета.

В опере композитор сделал ставку не на оркестр (что характерно для европейского оперного искусства, в частности в операх Вагнера), а на голос с его уникальными возможностями. Именно поэтому в «Русалке» персонажи сами рассказывают о себе. А. Даргомыжский, уходя от абсолютной кантилены и сухого речитатива, воплотил в опере свой особый вокальный стиль, находящийся между кантиленой и речитативом. Это своего рода речь, наделенная гибкими, эластичными интонациями, которые перемежаются богатыми эмоциональными речевыми оборотами.

Именно поэтому музыкальный язык парии Мельника отличается яркой изобразительностью и психологической выразительностью музыки при минимальном наборе выразительных средств, точностью музыкальной декламации и свежестью гармонического языка, необычайно тонкой и прозрачной, детализированной музыкальной тканью, обусловленной

стремлением композитора передать всю психологию разворачивающейся драмы, поразительные оттенки поэтического текста.

Музыкальный образ Мельника создан лаконично, что делает важным в нем все музыкальные штрихами, появляющиеся в конкретной сценической и психологической ситуацией. Но вместе с тем музыкальный портрет Мельника содержит в себе внутреннее эстетическое и музыкальное единство.

Максимально сохранив текст А. Пушкина, композитор опирался на метод конкретизации литературного текста, тщательно соблюдая его логическую архитектонику, эмоционально-смысловые акценты и психологический подтекст. Однако метрические особенности стиха подчинены принципам музыкальной организации. В основе речитатива оперы – волновое развитие, что обнаруживается в тяготении к ритмической и интонационной закругленности отдельных фраз.

Характеристика Мельника построена на эволюции от жанровости и бытовых черт, к глубокому, яркому драматизму. А. Даргомыжский будто «лепит» характер Мельника. Весельчак и балагур в 1 действии, он в 4 действии предстает совсем другим: страшный в своем безумии, он вызывает сочувствие. В развитии вокальной партии Мельника композитор использует метод последовательного проведения одного характерного музыкального элемента. Острые танцевальные ритмы характеризуют его сначала с комической стороны, а в сцене безумия приобретают характер трагического гротеска. Образа Мельника отличает современность и яркость национального облика, которые особенно заметны в речитативах.

Мелодика городского песенно-романсового склада, опора на речитатив, обилие лирико-драматических и бытовых интонаций, свойственных повседневной русской народной речи, отличают «Русалку» от опер М. Глинки, в которых все строиться на широком распевном складе старинной крестьянской песни, величавых, эпически обобщенных интонациях.

Образ Кончака в опере А. Бородина «Князь Игорь» незаслуженно представляется фоном для исполнительского и сценического раскрытия колоритного образа главного героя оперы.

Вместе с тем, образ Кончака композитор показывает весьма разносторонне: смелым, сильным, порой великодушным, в котором переплелись жестокость, хитрость и благородство. Это герой с сильным характером, который предпочтет смерть, чем изменит свои жизненные принципы и убеждения. А. Бородин приблизил существо этого образа к той романтической трактовке «половецкого князя» как синонима свободолюбия и независимости.

Кончак – образ в опере не получивший развитие, не наделенный драматургической динамкой. Своеобразие композиторского стиля в «Князе

Игоре» проявилось в тончайшей границе между «музыкальным» и «драматическим». Несомненно, опера является одной из самых колоритных и впечатляющих драм в истории русской оперы – факт неопровержимый: музыка постоянно «идет» за действием, она «договаривает», дополняет психологические образы главных героев, раскрывая их эмоции и переживания.

Следует отметить, что образная описательность и изобразительность в сочетании с образной конкретикой, «зримостью» музыкального образа является давней и характерно национальной традицией русской музыкальной культуры, а, соответственно, и русского музыкального театра, где портретные характеристики героев получали тончайшую психологическую законченность.

Характер Кончака раскрывается в его вокальном материале, где нет внутренних конфликтов. Его достоинство – подлинность. А. Бородин красочно и точно передает своеобразие и самобытность восточной музыки: импровизационная свобода, многочисленные синкопы с дроблением первой доли такта. Использованы и ладовые черты: переменность устоев, выделение увеличенной секунды. Пластичные мелодии обобщённо выражают характер текста, кантилена главенствует над речитативом, что составляет главное отличие оперного стиля А. Бородина. В то же время композитор прибегает и к использованию свободной формы и речитативов в музыкальном материале арии Кончака.

Основой для раскрытия музыкально-выразительных средств в парии является мелодия – напевная, ясная, пластичная. Перемежающие ее речитативы наполнены четкостью и ясностью передачи особенностей речи Кончака, носят закругленный характер, что приближает их к ариозо.

Возрастание драматизма в музыкальном материале партии Кончака и его пик в арии отмечен на тональном уровне: изложение материала в различных тональностях, придает музыке звуковысотную пластичность и подвижность. Все появляющиеся альтерированные звуки определяют звуковысотное «напряжение» вокальной партии, её изменчивость и «неустойчивость», которые абсолютно детально и точно отражают эмоциональное состояние героя.

Таким образом, можно утверждать, что вокальные партии для баса написаны русскими композиторами достаточно традиционным языком, свойственным русской опере. Музыкальная речь персонажей развивается в границах лирико-драматического и лирико-эпического стиля. Вместе с тем, музыкальный материал этих партий не позволяет использовать одну манеру пения, что делает необходимым детальный и тщательный отбор вокально-исполнительских приёмов.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ СЮИТЫ Л. ШЛЕГ «ЛУБОК»

ARTISTIC AND EXPRESSIVE PERSONALITY OF THE VOCAL-CHORAL SUITE L. SHLEG «LUBOK»

У Ян, В. А. Черняк, кандидат искусствоведения, доцент
Wu Yang, V. Chernyak
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматриваются художественное и выразительное своеобразие вокально-хоровой сюиты Л. Шлег «Лубок», дидактические возможности произведения при изучении его в классе дирижирования.*

Ключевые слова*: дирижирование; сюита; белорусская хоровая музыка.*

Annotation. *The article examines the artistic and expressive originality of L. Schleg's vocal-choral suite "Lubok", the didactic possibilities of the work when studying it in the conducting class.*

Keywords*: conducting; suite; belarusian choral music.*

В процессе обучения в ВУЗе по специальностям музыкально-педагогического профиля студентам дают довольно хорошую техническую подготовку по дирижированию. Но наряду с этими достоинствами большинство из них имеют два взаимосвязанных недостатка: 1) абсолютно унифицированный подход в использовании средств выразительности; 2) штампы в комбинациях средств выразительности, преодоление которых для некоторых студентов оказывается невозможным, что особенно наглядно становится, когда в музыке с разной фактурой, гармонической системой, мелодикой и т.д. используются абсолютно одинаковые приемы исполнения. Причина отчасти может быть и в том, что специальная литература в учебных пособиях довольно однообразна, преобладают произведения классической и романтической эпох, а также образцы современной музыки, близкие к ним по стилистическим признакам. Белорусская хоровая музыка представлена таким образом, что в произведениях не очень ярко выявлены особенности стилистических признаков, и, как правило, на них не обращается особого внимания в работе со студентом. Так закладывается фундамент в представлениях педагога-музыканта о средствах выразительности и их применении в исполнении музыки. Если попытаться создать упрощенную схему этих представлений, судя по тому как студенты пользуются средствами выразительности на практике, то получим следующий вариант: 1) вся музыка

гомофонна; 2) состоит из коротких замкнутых построений; 3) гармоническая структура музыкальной ткани учитывается редко; 4) в метричной музыке «сильные» доли всегда ударные, акцентированные, громкие, а «слабые», соответственно, «легкие», не нуждаются в выразительном исполнении; 5) движение механично и не зависит от характера музыки; 6) способ исполнения акцентов один, универсальный – жесткий укол; 7) интонация не рассматривается как средство выразительности; 8) форма воспринимается как формально данная конструкция; 9) редакторские «советы» в виде выставленных динамических знаков, точек, черточек выполняются буквально.

То есть в результате работы студенты не имеют цельного представления о комплексе средств выразительности, обусловленном стилем и характером произведения, «живущего» по законам музыкальной драматургии.

Как известно, одна из главных особенностей музыкального искусства состоит в том, что музыка *развивается* во времени. Такой подход – ключ к пониманию и правильному выбору необходимых средств выразительности. Для того, чтобы «угадать» замысел автора и найти наиболее удачное художественное решение, мало обладать теоретическими знаниями, нужны еще воображение и навык использования знаний о средствах выразительности. Нередко можно встретить студента, который очень правильно говорит об исполняемом произведении, правильно определяет круг средств выразительности, необходимых для исполнения, но не может эти знания использовать на практике. Знания помогают приобрести навык, но не заменяют его. Такой студент не умеет критически оценить то, что у него получается. Он подчас воображаемое, желаемое звучание принимает за действительное и не замечает, что использует не самые подходящие средства выразительности, либо не в наиболее удачных пропорциях.

Перед педагогом стоит задача привести каждого студента к пониманию того, что каждое изучаемое произведение написано в определенном стиле, имеет свою образную сферу и «живет» по своим особым законам музыкальной драматургии. Прекрасной возможностью для оптимального достижения поставленных задач может стать вокально-хоровая сюита Л. Шлег «Лубок».

Практика показывает, что каждый композитор при столкновением с фольклором избирает свой подход. Л. Шлег постаралась объединить стилистические особенности современного музыкального языка и народно-песенные поэтические традиции белорусов. В каждом из номеров заключены определенные особенности. Так, в одних на первый план выходят метроритмические изменения, в других – интонационно-мелодические или ладовые обновления. Самобытность сюиты в большей мере определена ее жанровой основой.

Сюита «Лубок» состоит из восьми контрастных номеров – зарисовок из детского фольклорного творчества. Л. Шлег использовала белорусские национальные интонации, выразительные мелодии, близкие по духу народным. Все эпизоды – жанровые картинки объединены настроением и единством стиля.

Номера свободно развиваются в своем прихотливом ритмическом движении. Деление их на вокальные и инструментальные во многом условно. Нередко танцевальные мелодии интонационно вокальны и удобны, а вокальные мелодии приближены к инструментальному звучанию. Композитор не выходит за пределы народной мелодии, оставляет ее без существенных изменений. Но в самом методе изложения и гармонизации столько нового, характерного, что каждый эпизод перестает быть обработкой и предстает как картина народной жизни.

Принцип повторности Л. Шлег обогащает приемом гармонического варьирования. На примере сюиты «Лубок» ярко прослеживается связь утонченности стиля композитора с народными истоками. Интонации «народных песен» как бы окутываются авторскими гармониями. Жанровое богатство, глубина, самобытность стиля синтезирует все лучшее, что создано Л. Шлег в «Забаўлянке», «Дражнілке», «Прыгаворке», «Калыханке», «Лічылке», «Песне», «Гульне», «Заклічке».

Интерес Л. Шлег к изобразительности и красочности повлек за собой изменение в области средств выразительности, музыкального языка. Значение мелодии как основного выразительного средства ослабляется, но необычайно вырастает роль гармонического, ладогармонического языка. Так логика последовательного гармонического развития заменяется у композитора созерцанием отдельных гармонических красок, интенсивность лирического переживания в интенсивность звуковой краски, колорита. Необычное сопоставление разных «красок», хоровых приемов (глиссандо, последовательности неразрешенных аккордов, использование крайних регистров) делает сюиту яркой и неповторимой.

Л. Шлег обладает даром слышать «внутренний голос» хора, его «звучащую душу». Эта способность помогла ей выявить новые возможности «хорового инструмента», обладающего небывалыми выразительными возможностями; этот инструмент композитор наделила новыми исполнительскими приемами.

Заслуга Л. Шлег в создании «нового» хорового стиля, основанного на единстве технического и эстетического. Новый гармонический язык вызвал к жизни и новые структуры – возросшая роль мелодического, темброво-гармонического тематизма. Рельефность тематизма играет важнейшую роль в формообразовании в хоровых произведениях Л. Шлег. Характерный тематической элемент может лишь промелькнуть, заняв всего два такта, но

своей «репризностью» он может перевесить многотактовое построение, предшествующее или следующие за ним.

Частые смены гармоний, многоплановость, «переливчатость» красок предъявляют к дирижеру особые требования – нужна тонкая и точная динамическая и тембровая дифференция, сочный или легкий жест.

Характерная особенность авторских ремарок Л. Шлег – их абсолютно точное расположение на нотной строке. Композитор не только отмечает начало действия ремарки, она скрупулезно показывает и срок ее действия.

Л. Шлег вырабатывает новый подход к хору, ей удается открыть в традиционной вокально-исполнительской и дирижерской технике новые возможности. Этот подход – комплекс приемов и особенностей дирижерского языка.

Использование сюиты «Лубок» в педагогической практике поможет правильно ориентироваться в сложных процессах, происходящих в музыкальном искусстве, будет стимулировать познавательную деятельность и расширять кругозор студента.

Высокий развивающий «потенциал» этой сюиты определяется тем, что она является своеобразной энциклопедией классических и современных дирижерско-исполнительских средств. Это делает ее необходимым материалом для глубокого познания современного белорусского хорового искусства.

Сюита «Лубок» обладает двойственной ценностью для педагогической работы. С одной стороны, перед педагогом стоят задачи дирижерской работы над партитурами номеров сюиты, такие как: техническая (дирижерская) чистота исполнения, слышание фактуры, способность владеть одновременно разными элементами музыкальной ткани и средствами выразительности, скрупулезная работа слуха, «полифонизация» исполнительского внимания, понимание жанровой основы каждого эпизода и т.д. С другой стороны, необходимо помочь студенту осознать особенности почерка Л. Шлег. Конечная цель работы над партитурой - научить студента видеть и формулировать исполнительские задачи на основе анализа конкретных ситуаций и находить оптимальные способы их решения.

Одной из основных задач занятий в классе дирижирования – приобщение студентов к музыкальной художественной культуре, развитие навыков эстетического восприятия хоровых произведений. Важным, при разучивании хоровых партитур, является необходимость накопить слуховой опыт, добиваясь не столько идеального дирижерского воплощения, сколько внимательного вслушивания и увлеченного исполнения. Проблема интереса, увлеченности – одна из фундаментальных проблем всей педагогики и ее умелое решение важного для успешного ведения занятий в классе дирижирования.

Работая над номерами сюиты, студент должен обсудить с преподавателем его особенности, форму и содержание, прочитать о композиторе и его творчестве, познакомиться со стилевыми особенностями произведения.

Разный уровень сложности номеров сюиты, не зависимо от возможностей студента, позволит понять содержание изучаемого эпизода, его последовательность, логичность изложения, выразительность, образность. Подобранные совместно с преподавателем профессионально-грамотные словесные характеристики «разбудят» у студента творческое воображение, помогающее воспринимать сущность произведения, создать и осмыслить определенные «живые» образы.

ВЛИЯНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИГРОВЫХ СРЕДСТВ НА ФОРМИРОВАНИЕ КОММУНИКАТИВНЫХ НАВЫКОВ УЧАЩИХСЯ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

THE INFLUENCE OF MUSICAL AND PLAYING TOOLS ON THE FORMATION OF COMMUNICATIVE SKILLS OF YOUNGER SCHOOL AGE STUDENTS

Фан Мэни
Fan Mani
БГПУ (Китай)
Науч.рук. – Е. Н. Алтынцева, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье определена роль общения и формирования конструктивных коммуникативных навыков в младшем школьном возрасте, выделены музыкально-игровые средства формирования коммуникативных навыков учащихся младшего школьного возраста.*

Annotation. *The article defines the role of communication and the formation of constructive communication skills in primary school age, highlights the musical and game means of formation of communication skills of students of primary school age.*

Ключевые слова*: музыкально-игровая деятельность, формирование коммуникативных навыков, общение, учащиеся младшего школьного возраста.*

Keywords: *musical and play activities, the formation of communication skills, communication, primary school students.*

Социальное и психическое развитие ребенка начинается с общения, а продуктивность общения обусловлена уровнем развития коммуникативных навыков (Е. И. Исаев, В. И. Слободчиков, Я. Л. Коломинский и другие). Для учащихся младшего школьного возраста общение выступает необходимым условием, без которого невозможно полноценное формирование не только отдельных психических функций, процессов и свойств человека, но и личности в целом. Общаясь в первую очередь со взрослыми, учащийся получает необходимые знания о жизни, посредством общения усваиваются модели отношений, которые переносятся на взаимоотношения с другими окружающими людьми. Неотъемлемым условием формирования коммуникативных навыков у детей младшего школьного возраста являются взаимоотношения со сверстниками, которые активно формируются в начальной школе. Межличностные взаимоотношения в учебном коллективе выполняют важнейшую функцию в процессе социализации ребенка и в последующем определяют его статус в коллективе сверстников. Формирование и

интериоризация социального опыта учащегося зависят от того, насколько успешно складываются межличностные взаимоотношения со взрослыми, а также в коллективе сверстников, в тех конкретных малых группах, членом которых является учащийся.

Концептуальные разработки проблемы общения и коммуникации, прежде всего, связаны с исследованиями А. В. Захаровой, Я. Л. Коломинского, И. С. Кона, В. М. Мясищева, С. Л. Рубинштейна, которые рассматривали коммуникацию как важное условие психического и социального развития человека, его социализации и индивидуализации, формирования личности.

В. Л. Дранков трактует понятие «коммуникативные навыки» как обобщенную способность, которая связана с множественными структурами личности и которая проявляется в способностях субъекта общения формировать социальные контакты, контролировать стереотипные ситуации взаимодействия, и достигать в межличностных взаимоотношениях поставленные цели коммуникативного характера [11, с. 65].

В младшем школьном возрасте, при переходе из дошкольного учреждения образования в учреждение общего среднего образования, при смене ведущего вида деятельности, смене коллектива и группы сверстников, общение приобретает особую значимость. В этом возрасте усиливается значение успешности коммуникации со сверстниками и мнения об обучающемся группы, к которой он принадлежит. По мнению И. С. Кона, «включение в общество сверстников расширяет возможности самоутверждения ребенка, дает ему новые роли и критерии самооценок». По мере того как расширяется и обогащается круг его «принадлежностей», выражающийся словом «мы», усложняется и «образ Я» [14, с. 62].

Коммуникативные навыки учащихся – это осознанные действия и их способность правильно строить свое поведение, управлять им в соответствии с задачами общения. К числу коммуникативных навыков детей в младшем школьном возрасте следует отнести следующие: навыки знакомства; выбор адекватных форм обращения к сверстникам и взрослым; навыки определения эмоций и настроения партнера по общению; навыки уверенного поведения в общении, способность открыто и конструктивно заявлять о своих желаниях, способность при необходимости сказать «нет».

В формировании коммуникативных навыков в младшем школьном возрасте решающая роль отводится педагогу. Особое значение на данном этапе имеет использование педагогом средств музыкально-игровой деятельности.

Музыкально-игровая деятельность – один из самых доступных средств общения с ребенком, его приобщения к социальному взаимодействию, творчеству и культуре. Музыкальная игра – незаменимое средство пополнения ребенком знаний и представлений об окружающем мире, развития мышления,

ценных морально-волевых качеств, развития межличностных отношений среди сверстников и формирования коммуникативных навыков. Эффективность использования средств музыкально-игровой деятельности доказывается тем, что музыка близка эмоциональной природе ребенка, а игра – это метод и средство, которое результативно обучает моделям поведения в различных ситуациях, адекватному выражению эмоций, принятию решений, возможности более четко понять переживания сверстников в процессе игры.

Посредством музыкальных игр формируются навык самодисциплины и самоконтроля. Через музыкальную игру формируются модели гармоничного взаимодействия, отрабатываются навыки коммуникации со сверстниками.

Для формирования коммуникативных навыков в педагогической практике с детьми младшего школьного возраста можно использовать такие формы музыкально-игровой деятельности, как игра-драматизация, сюжетно-ролевая игра, моделирующие игры, игры-импровизации, игры-конкурсы и другие.

Таким образом, важной педагогической задачей в работе с детьми младшего школьного возраста является формирование у них конструктивных коммуникативных навыков, способствующих успешному социальному развитию и социализации. Особое значение в данной практике имеет использование средств музыкально-игровой деятельности, которые позволят сформировать модели гармоничного взаимодействия, сформировать навыки успешной коммуникации как со сверстниками, так и со взрослыми.

📖 *Литература*

1. Дранков, В. Л. О природе коммуникативных способностей / В. Л. Дранков // Способности и склонности: Комплексные исследования. – М. : Аспект-Пресс, 2009. – 100 с.

2. Коломинский, Я. Л. Психология взаимоотношений в малых группах (общие и возрастные особенности): учебное пособие / Я. Л. Коломинский. – Минск : Тетрасистемс, 2000. – 432 с.

3. Кон, И. С. Ребёнок и общество / И. С. Кон. – М. : Академия, 2003. – 336 с.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ

PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR FORMING THE PERFORMANCE CULTURE OF MUSIC STUDENTS

Хань Цзяинь, И. Э. Тишкевич, кандидат педагогических наук, доцент
Han Jiayin, I. Tishkevich
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматривается основополагающие педагогические условия формирования исполнительской культуры студентов-музыкантов: наличие комплекса компетенций у преподавателя; направленность учебно-воспитательного процесса на дисциплинах музыкально-исполнительского цикла в развитии коммуникативно-исполнительского мастерства студента; активизация их творческого самопроявления через включение в управляемую самостоятельную работу.*

Annotation. *The article examines the fundamental pedagogical conditions for the formation of the performing culture of music students: the presence of a complex of competencies in a teacher; the orientation of the educational process in the disciplines of the musical performing cycle on the development of the student's communicative and performing skills; activation of their creative self-expression through inclusion in controlled independent work.*

Ключевые слова: *музыкально-исполнительская деятельность, исполнительская культура, педагогические условия, студенты-музыканты.*

Keywords: *musical and performing activities, performing culture, pedagogical conditions, student musicians.*

Компетентность будущей профессиональной деятельности студентов-музыкантов во многом зависит от уровня сформированности их исполнительской культуры. Если молодому специалисту будет присуще развитость интеллектуальной и чувственно-эмоциональной сферы, музыкально-вкусовых приоритетов, ценностных ориентаций, безупречное владение техническими навыками исполнительского мастерства, такой педагог сможет быть авторитетом для своих учеников, заражать своими знаниями и умениями. Поэтому процесс формирования исполнительской культуры современных студентов-музыкантов приобретает особо важное значение. Данный процесс будет наиболее эффективен, ели будут созданы оптимальные педагогические условия.

Изучение научной литературы по проблеме исследования позволило прийти к выводу, что понятие «педагогические условия» рассматриваются с различных точек зрения научного знания. Несмотря на разнообразие в существующих определениях, можно выделить общее в трактовке рассматриваемого понятия. Согласно научным исследованиям В. И. Андреева, Н. Г. Бондаренко, А. А. Володина, И. В. Жирновой, Н. В. Ипполитовой, Г. А. Семячкиной, Н. С. Стерховой, О. В. Штеймарк и других, педагогические условия – неотъемлемая часть педагогической системы, как совокупность постулатов и траекторий реализации и достижения педагогических целей, задач. Они основаны на тех внутренних психологических установках и внешних императивах, последовательное выполнение которых в учебном процессе позволит достичь эффективных результатов. Активно включаясь в поиск, выбор и проектирование содержания обучения и воспитания личности, а именно адекватных путей, методов, средств и форм, педагог, тем самым, упрощает себе траекторию последовательного и успешного целедостижения в своей деятельности.

Вопросам, связанным со спецификой содержания музыкально-исполнительской деятельности, с особенностями организации развития исполнительских умений и навыков учащихся разных возрастных групп посвящены исследования Л. А. Баренбойма, Л. Л. Бочкарева, А. Л. Готсдинера, В. Ю. Григорьева, Л. С. Майковской, Г. Г. Нейгауза, С. И. Савшинского, С. Е. Фейнберга, О. Ф. Шульпякова, А. И. Щербаковой, А. П. Щапова и др.), а так же диссертации У Линьсян, В. В. Орловой, Н. В. Степанова, в которых раскрыты структурные компоненты исполнительской культуры студентов-скрипачей и вокалистов, определена специфика развития данного свойства у них, разработаны методики.

На основе анализа научной литературы по проблеме исследования и педагогического опыта нами выявлены основные педагогические условия формирования исполнительской культуры студентов-музыкантов педагогических ВУЗов. В качестве основополагающего условия следует выделить наличие сформированного комплекса компетенций у преподавателя. Педагог, обладающий компетенциями как интегрированной системой деловых (профессиональных) и личностных качеств и способностей, является, с одной стороны, носителем определенных ценностей, вкусов, художественно-эстетического и педагогического сознания, различных типов культуры (информационной, профессиональной, музыкально-исполнительской, эстетической, общей и т.д.). С другой – эталоном, примером для своих студентов. Следовательно, уровень сформированности этих компетенций детерминирует становление будущего педагога-музыканта, в

профессиональные обязанности которого также входит искусное владение музыкальным инструментом.

В качестве основополагающих компетенций педагога рассматривают социально-личностные, академические и профессиональные [1]. Представляя собой интегрированную характеристику действий, социально-личностные компетенции основаны на персональности (самостоятельность, гибкость, адаптивность решений и действий в зависимости от условий и педагогических ситуаций, саморефлексия, саморегуляция), коммуникативности (контактность, общительность, умение выстраивать межличностные отношения в образовательном процессе, проявлять организаторские способности) и информационности личности преподавателя (система обобщенных знаний и навыков, проявляемых во взглядах убеждениях, в процессе поиска и передачи ценностно значимой информации студентам как вербально, так и в музыкально-исполнительской деятельности).

С социально-личностными компетенциями педагога-музыканта неразрывно связаны академические, которые базируются на узкопрофессиональных знаниях, необходимых для осуществления успешной деятельности в области музыкально-эстетического обучения и воспитания. Основной признак данных знаний – системность, включающая методологическое, историко-теоретическое, методическое и теоретико-практическое (инструментально-исполнительское, вокально-хоровое) информационное поле.

Академические компетенции педагога-музыканта взаимообуславливают профессиональные, как проявление способности рационального взаимодействия со студентами, основанного на принципе субъект-субъектного выстраивания отношений, общения. Основу структуры профессиональных компетенций составляют профессиональные умения и навыки педагога-музыканта, его опыт практической деятельности: технически совершенно исполнять музыкальные тексты в процессе их демонстрации студентам; доносить замысел композитора; развивать способность аналитического мышления студентов-музыкантов, их эмоциональный интеллект, музыкальные способности; активизации творческой деятельности студентов; рефлексии результатов педагогической деятельности и планирования траекторий педагогического воздействия для достижения поставленных целей и задач образовательного процесса.

Успешность совершенствования исполнительской культуры студентов музыкальных специальностей во многом зависит от направленности учебно-воспитательного процесса на дисциплинах музыкально-исполнительского цикла на развитие коммуникативно-исполнительского мастерства студента. В научной литературе в широком смысле слова данная дефиниция трактуется как

высокопрофессиональное владение техникой реализации коммуникативного общения, которое возможно благодаря выработанным знаниям, умениям, навыкам и сформированным коммуникативным качествам личности (И. А. Зязюн, Я. Л. Коломинский, А. А. Леонтьев, А. А. Лобанов, А. В. Мудрик, Л. И. Уманский и другие). Экстраполируя данное определение на проблему нашего исследования, отметим, что коммуникативно-исполнительское мастерство студента-музыканта проявляется в процессе трехуровневого взаимодействия: композитор – исполнитель – слушатель. В этой цепи исполнитель обеспечивает как опосредованный информационный обмен между автором музыкального произведения и слушателем, так и непосредственный – между самим исполнителем и слушателем (Н. В. Степанова, И. Э. Тишкевич и др.).

Основополагающим в структуре коммуникативно-исполнительского мастерства являются коммуникативно-исполнительские качества музыканта. Так, согласно Н. В. Степановой, они представляют собой «совокупность исполнительских способностей, которые формируются в процессе музыкально-исполнительской деятельности» [2, с. 9-10]. В качестве основных качеств можно выделить следующие: артистичность, конструктивность музыкального мышления исполнителя, эмоциональный интеллект.

Не менее важным педагогическим условием развития исполнительской культуры студентов-музыкантов является активизация творческого самопроявления студентов-исполнителей через включение их в управляемую самостоятельную работу. Данный вид работы позволяет активизировать как познавательную (теоретическую), так и практическую деятельность (усовершенствовать технические навыки студента, его музыкально-исполнительское мышление, музыкальный вкус, самоанализ выполнения заданий и т.д.). Управление самостоятельной работой студента-музыканта должно строиться на основе следующих принципов: комплексного подхода, целевого планирования, завершенности управленческого цикла, личностно-деятельностного подхода.

Таким образом, компетентность преподавателя, проявляемая в трех основных направлениях (социально-личностная, академическая и профессиональная) непосредственно влияет на процесс становления исполнительской культуры педагога-музыканта. Его целенаправленная деятельность, сосредоточенная на развитие коммуникативно-исполнительского мастерства студентов, активизацию их творческого самопроявления через включение в управляемую самостоятельную работу, позволит сформировать в каждом обучающемся неповторимую индивидуальность. При этом, организация образовательного процесса на занятиях по музыкально-исполнительским дисциплинам должна быть основана на принципах

комплексного подхода, целевого планирования, завершенности управленческого цикла, личностно-деятельностного подхода, что позволит оптимизировать процесс развития исполнительской культуры студентов-музыкантов.

🕮 *Литература*

1. Полякова, Е. С. Реализация компетентностного подхода в подготовке преподавателей музыки (критерии оценки) / Е. С. Полякова // Совершенствование музыкально-образовательного процесса : вопросы теории и практики : межвузовский сб. науч. и метод. ст. / Белорус. гос. пед. ун-т им. М. Танка, Белорус. гос. акад. муз. ; сост. Е. С Полякова, Л. А. Захарчук. – Минск : ИВЦ Минфина, 2017. – С. 3-11.

2. Степанова, Н. В. Развитие коммуникативно-исполнительских качеств у студентов музыкального колледжа в классе фортепиано : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13 00 02 / Н. В. Степанова ; Южно-Уральск. гос. ин-т. иск-в. – Екатеринбург, 2011. – 24 с.

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ОСНОВОПОЛОЖНИКОВ БЕЛОРУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ

PEDAGOGICAL HERITAGE OF THE FOUNDERS OF THE BELARUSIAN PIANO SCHOOL

Ху Хуэйчжун,
И. Ф. Чернявская, кандидат педагогических наук, доцент
Hu Huizhong, I.Chernyauskaya
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *Статья посвящена характеристике педагогического наследия выдающихся основоположников белорусской фортепианной школы. Освещаются аспекты многосторонней деятельности педагогов-пианистов, определившие их личный вклад в процесс формирования и развития белорусского фортепианного искусства.*

Annotation. *The article is devoted to the characteristics of the pedagogical heritage of the outstanding founders of the Belarusian piano school. The article highlights the aspects of the multilateral activity of pianist teachers, which determined their personal contribution to the formation and development of the Belarusian piano art.*

Ключевые слова*: белорусская фортепианная школа, основоположник, представитель, педагогическое наследие.*

Keywords: *Belarusian piano school, founder, representative, pedagogical heritage.*

Белорусская фортепианная школа занимает достойное место в мировой музыкальной культуре. Этот факт неоднократно подтверждался победами белорусских пианистов на престижных международных конкурсах и высокой оценкой их профессионального мастерства музыкантами всего мира. Начало этому процессу было положено в 1930-х годах прошлого века, с момента основания Белорусской государственной консерватории. Именно тогда постепенно стала складываться белорусская фортепианная школа, получившая впоследствии признание как самостоятельное явление музыкальной культуры Беларуси. У истоков национальной фортепианной школы стояли талантливые пианисты, молодые педагоги, выпускники Московской консерватории: уроженка Слуцка Валентина Антоновна Семашко (Исаева) (класс В. И. Сафонова), Георгий Николаевич Петров (класс К. Н. Игумнова), Алексей Константинович Клумов (класс Г. Г. Нейгауза). Эти представители первого поколения пианистов Белорусской государственной консерватории,

многовекторно претворяя традиции русского пианизма, заложили фундаментальные основы белорусской фортепианной педагогики, определили стратегию и направления ее дальнейшего развития.

В. А. Семашко – легендарная личность, принесшая в Минск высокий уровень исполнительской культуры. Она играла на одной сцене с С. Рахманиновым, А. Скрябиным, выступала на юбилейном концерте А. Рубинштейна, была знакома с П. Чайковским, Н. Черепниным. Семашко воспитала многих талантливых пианистов, продолживших свое образование у К. Н. Игумнова, Г. Р. Гинзбурга, А. Б. Гольденвейзера, Л. Н. Оборина. Ее особой заслугой для дальнейшего развития белорусского пианизма можно назвать обучение Ирины Александровны Цветаевой – впоследствии главы фортепианной школы Цветаевой, которая воспитала целое поколение талантливых пианистов. Следуя педагогическим принципам и установкам своего великого педагога, Семашко учила воспитанников достигать красивого звучания, использовать упражнения для ума и уже потом для пальцев, применяла индивидуальный подход к каждому ученику, умела пробудить в своих воспитанниках любовь к музыке.

Г. Н. Петров отличался широкой направленностью музыкально-педагогической деятельности: артистичный пианист, прекрасный ансамблевый исполнитель, участник камерных ансамблей. Являясь преемником традиций русского пианизма и в первую очередь, выдающегося К. Н. Игумнова, пианист владел тонкой педализацией, поэтичностью игры, обладал тонким вкусом и стремился привнести в обучение простоту и благородство исполнения, тщательно подбирать репертуар согласно возможностям и способностям ученика. Петров зарекомендовал себя прежде всего, большими достижениями в своей педагогической работе с воспитанниками музыкальной школы-десятилетки при консерватории.

Еще один выдающийся педагог-пианист, композитор А. К. Клумов широко известен своей концертно-исполнительской и организационной (заведовал кафедрой специального фортепиано), педагогической деятельностью (в том числе, читал курс лекций по истории фортепианного искусства). Во время гастролей по белорусским городам проводил отбор талантливых детей. Важной областью явилась и его композиторская деятельность, его вклад в обогащение фортепианного репертуара национальными произведениями является значимым, а произведения звучат в различных учреждениях Беларуси и в наши дни. Клумов создал первые высокохудожественные образцы произведений для фортепиано в различных жанрах (многочастная соната, концерт, транскрипция, вариации). В сочинениях на белорусские темы («Белорусская танцевальная сюита», Фортепианный концерт) проявилось чувство формы и мастерство построения композиции на основе белорусского

фольклорного материала. По сути, Клумов определил направление для дальнейшего развития белорусского композиторского творчества.

Весомый вклад в становление фортепианного искусства в Беларуси в это время также внесли и другие педагоги: Н. А. Асриев, Е. В. Зильберберг-Скупник (выпускница Петроградской консерватории по классу А. Н. Есиповой и Венской консерватории по классу Т. Лешетицкого), уроженка Минска Р. А. Мовшович (выпускница Ленинградской консерватории по классу Л. Тимофеевой), Е. Л. Жив (выпускник Петроградской консерватории по классу А. Н. Дроздова). Активная концертная, преподавательская, учебно-методическая деятельность пианистов-педагогов затрагивала важные вопросы формирования учебного репертуара, методики преподавания фортепиано, истории пианистического искусства и др.

Особое место в истории становления белорусской фортепианной школы занимают Григорий Ильич Шершевский и Михаил Аркадьевич Бергер. Без их плодотворной разноплановой деятельности процесс формирования и развития национальной фортепианной школы невозможно представить полноценным. Григорий Ильич Шершевский – ученик С. И. Савшинского (класс фортепиано) и В. В. Софроницкого (аспирантура), талантливый преемник постулатов ленинградской фортепианной школы. Являясь прекрасным исполнителем, Шершевский вел обширную концертную деятельность в качестве солиста и ансамблиста (в концертах с А. Власовым, А. Амитоном, А. Бессмертным), в военные годы являлся участником фронтовых концертных бригад. Однако наибольшей результативностью была отмечена его педагогическая деятельность, что дает основания называть Григория Ильича создателем фортепианной школы Шершевского.

Более 40 лет Шершевский преподавал в Белорусской государственной консерватории (на должности доцента, профессора, профессора-консультанта), обучал одаренных детей в школе-десятилетке при консерватории. По мнению Б. И. Спектора, идея постоянного развития, саморазвития и совершенствования ученика проходит, красной нитью через все педагогическое творчество Г. И. Шершевского [4]. Создание условий в процессе обучения, помогающих ученику найти свой индивидуальный путь художественного творчества – важнейшая детерминанта его педагогической системы. Тонкое чутье и деликатность, гибкость и поддержка самостоятельных решений ученика, вера в его талант и природную музыкальность – особенности педагогического стиля Шершевского. При этом незыблемым требованием учителя к ученику в исполнительской интерпретации было чувство меры и тонкий музыкальный вкус, пиетет к качеству звукоизвлечения. Обладая лучшими человеческими качествами (доброта, любовь к музыке и ученикам, интеллигентность, принципиальность), Григорий Ильич был и остается ролевой моделью для

своих учеников, что способствовало созданию в классе атмосферы душевной теплоты, созидательного вдохновения и сотворчества. Важным среди средств и методов Шершевского был метод обобщений и сравнений, к которому он обращался с целью воспитания у ученика музыкально-исполнительской культуры. Определяющим здесь являлась стилистическая верность авторскому тексту, а также понимание и чувствование исполнителем границ допустимой свободы в интерпретации. В вопросе соотношения технологической и художественной сторон музыкального исполнительства Шершевский придерживался их гармоничного баланса. В данном ключе ученику требовалось выбирать целесообразность движения рук, правильную эргономичную постановку рук на клавиатуре и прикосновения к клавишам, удобную и художественно обоснованную аппликатуру, педаль в соответствии со стилем произведения и логикой развития музыкального образа.

Особую ценность представляет научно-методическое наследие педагога. Григорий Ильич – автор научных работ, значимых для теории, истории и методики фортепианного искусства. Среди них: «Выдающиеся пианисты-исполнители произведений П. И. Чайковского. Краткий исполнительский анализ «Темы с вариациями» F-dur соч.19», «Исполнительский анализ сонаты П. И. Чайковского» (находятся в нотно-научной библиотеки БГАМ), «Р. Шуман «Детские сцены»», «Произведения вариационной формы в фортепианном творчестве П. И. Чайковского», «Соната до-диез минор П. И. Чайковского (к вопросу интерпретации)». К сожалению, это рукописные работы находятся в Белорусском государственном архиве-музее литературы и искусства и не доступны для широкой аудитории.

Михаил Аркадьевич Бергер – также яркий преемник традиций ленинградской фортепианной школы, ученик Л. В. Николаева (спецкласс и аспирантура). Наряду с активной исполнительской деятельностью занимался широким спектром вопросов, возглавляя в разные годы различные кафедры и консерваторию. Это не мешало Бергеру сочинять фортепианные произведения различных жанров, которые считаются ценными с дидактической и художественной точки зрения. Здесь проявилась важная особенность русской фортепианной педагогики – владение исполнительским мастерством и техниками композиторского письма, как важная характеристика личности педагога-пианиста. Бергер был убежден в том, что понимание законов композиторского творчества «изнутри» позволяет творчески интерпретировать произведение. Произведения композитора существенно обогатили фортепианный репертуар пианистов и звучат в различных учебных заведениях страны. В своей педагогической деятельности Михаил Аркадьевич придерживался основных постулатов петербургской фортепианной школы, являясь прямым преемником ее традиций. По мнению Бергера, аналитический

подход к глубокому прочтению нотного текста исполняемого произведения первичен и направлен на формирование музыкального интеллекта ученика, существенно определяет осознанность интерпретации, а тщательная проработка артикуляции, динамических оттенков и педальной нюансировки необходима для формирования чувства стиля. Кроме того, по его убеждению, использование в комплексе различных форм исполнительской работы (транспонирование, игра по слуху, ансамблевая игра, чтение с листа) содействует всестороннему развитию ученика.

Популяризация произведений белорусских авторов – особая заслуга талантливого педагога. Бергер и его ученики были первыми исполнителями фортепианных сочинений А. Богатырева, Р. Бутвиловского, П. Подковырова, Э. Тырманд. Идея проведения циклов концертов в 1950-1960-х годах из произведений современных белорусских композиторов также принадлежала ему. Впоследствии сочинения белорусских композиторов стали обязательными для экзаменационных и концертных программ. Бергер, как и Шершевский, вел активную исследовательскую работу. Широкой общественности были известны его статьи в газете «ЛіМ». Особый интерес для белорусской фортепианной педагогики представляют и его рукописи: «Главная цель жизни», «Уроки с Леонидом Владимировичем Николаевым» (архив Б. М. Бергера), «В помощь музыкантам-педагогам: вопросы и ответы, советы и пожелания молодым педагогам-пианистам и студентам заочного обучения консерватории и музыкальных училищ» (нотно-научная библиотека БГАМ).

Активная плодотворная деятельность педагогов-пианистов, наследников и продолжателей знаменитой русской (московской и ленинградской) фортепианной школы содействовала формированию на ее основе белорусской школы. Педагогическое наследие выдающихся представителей фортепианного искусства Беларуси, понимаемое как всеобщие достижения в научно-теоретических и практических видах деятельности, свидетельствует о формировании основных концептуальных положений и принципов белорусской фортепианной педагогики. Весомый многогранный личностный педагогический и научно-методический вклад Г. И. Шершевского и М. А. Бергера заложил прочный фундамент для дальнейшего позитивного развития белорусского пианизма.

📖 *Литература*

1. Арутюнян, А. А. Обобщение интернациональных музыкально-педагогических традиций как средство формирования профессионального опыта будущих учителей музыки : автореф. дисс. … канд. пед. наук / А. А. Арутюнян ; Тверской гос. ун-т. – М., 2010. – 26 с.

2. Белорусская государственная консерватория – Академия музыки: история в лицах (1932 – 2017): Справочное издание / сост.: Е. Н. Дулова [и др.]. – Минск : Мастацкая літаратура, 2017. – 455 с.

3. Оношко, И. Ю. Научно-методическое наследие преподавателей кафедры специального фортепиано 50–70-х гг. XX в. и его роль в развитии фортепианной школы / И. Ю. Оношко // Весці Белар. дзярж. акад. музыкі. – 2018. – № 32. – С. 162–165.

4. Спектор, Б. И. Фортепианная школа Г. И. Шершевского / Б. И. Спектор // Весці Белар. дзярж. акад. музыкі. – 2012. – № 20. – С. 26–30.

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-ХОРЕОГРАФОВ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCIES OF FUTURE TEACHERS-CHOREOGRAPHERS AS A PEDAGOGICAL PROBLEM

Ху Цзянхуа,
С. М. Кобачевская, кандидат педагогических наук, доцент
Hu Jianghua, S. Kobachevskaya
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация*. В статье представляется система по формированию профессионально-специализированных компетенций. Раскрывается сущность профессионально-специализированных компетенций, а также представляется алгоритм формирования профессиональных компетенций. Презентуются ключевые компетенции. Объясняются важные педагогические задачи в работе со студентами. Исследуются понятия «компетенция», «компетентность», «компетентностный подход» и предлагается сопоставление этих понятий, способствующих выявлению профессионально-специализированных компетенций у будущих педагогов-хореографов. В данной статье рассматривается компетентностный подход как основа подготовки будущих специалистов. Дается акцент на формирование у студентов профессиональной компетенции в области ритмики и хореографии.*

Annotation. *The article presents a system for the formation of professional and specialized competencies. The essence of professional and specialized competencies is revealed, and an algorithm for the formation of professional competencies is presented. Key competencies are presented. The important pedagogical tasks in working with students are explained. The concepts of "competence", "competence", "competence-based approach" are investigated and a comparison of these concepts is proposed, which contribute to the identification of professional and specialized competencies in future teachers-choreographers. This article examines the competence-based approach as the basis for the training of future specialists. The emphasis is given on the formation of students' professional competence in the field of rhythm and choreography.*

Ключевые слова*: компетенция; компетентность; компетентностный подход; профессиональная компетентность; профессиональные специализированные компетенции.*

Keywords: *competence; competence; competence-based approach; professional competence; professional specialized competencies.*

Современный танец – это самостоятельное направление хореографического искусства, которое включает актуальные для своего времени и модные танцевальные стили. Идея современного танца заключается в выразительном соединении уже существующих и новых движений, в создании уникального языка пластики, основанного на свободе, простоте и импровизации.

Одной из основных задач в работе по взаимодействию преподавателя и студента на занятиях по современному танцу должно быть осмысленное и осознанное развитие профессиональных способностей студента, что является основой диалога «учитель-ученик». С целью эффективного преподавания хореографических дисциплин, повышения интереса и мотивации студентов необходима постоянная оптимизация учебных курсов, поиск и использование новых методов и приемов преподавания, активное управление педагогическим процессом, внесение необходимых корректив, направленных на его совершенствование.

Для эффективной работы в системе высшего профессионального образования молодым преподавателям требуются определенные профессиональные качества педагога-хореографа. Для соискателя работы это означает, что он должен стать разносторонне развитой личностью с «комбинацией способностей», основанной на его собственном таланте и практическом опыте. Вместо умения выполнять задачи необходимо умение решать проблемы [1, с. 52]. При этом профессиональные компетенции включают в себя не только профессиональные знания и навыки, но и непрофильные навыки, которые часто называют ноу-хау, социальными навыками или ключевыми квалификациями [1, с. 52]. «Компетентность» означает определение комплексных характеристик качества подготовки выпускников, категории образовательных результатов и объема определенных полномочий [1, с. 53].

В настоящее время повышение качества образования стало одной из актуальных проблем современного общества. Система педагогики претерпевает серьезные изменения, то есть ее содержание необходимо модернизировать, метод организации учебного процесса необходимо переосмыслить с точки зрения целей и результатов обучения – требуются не только квалифицированные специалисты со знаниями и навыками, но и широкий спектр талантов у соискателей.

Поэтому в процессе обучения очень важно формировать профессиональные способности студентов-будущих учителей. Профессиональная компетентность основана на определенных навыках:

- умения решать профессиональные задачи;

- умения анализировать и проектировать учебную деятельность;
- постоянный профессиональный рост и т. д.

Помимо основных специальностей, приобретаемых в рамках средних профессиональных учебных заведений, на формирование профессионального мастерства будет влиять подготовка будущих специалистов к практической работе в школе, таких как ритмическая и танцевальная хореография, методическая подготовка руководителя студии (кружка). Эти направления повысят вероятность того, что выпускники будут востребованы, конкурентоспособны и компетентны на рынке образовательных услуг [2]. Хореограф должен уметь совмещать образовательную деятельность с задачами эстетического и нравственного воспитания, с практической деятельностью – репетициями, постановками и концертной деятельностью творческого коллектива.

При реализации учебного плана по современной хореографии педагог-хореограф не только играет роль учителя, но и берет на себя функции хореографа, воспитателя и инструктора, является лидером творческой деятельности коллектива. Преподавание хореографии в ВУЗе – это творческая профессия, требующая профессиональных (хореографических, педагогических, организациооных) знаний, навыков и личных качеств. В дополнение к отличной физической подготовке и непосредственной способности постоянно совершенствоватья и развиваться, изучать танцевальные стили и направления со студентами, педагоги также должны понимать теорию и практику драматического искусства, владеть актерскими навыками; знать историю отечественного и зарубежного танцевального и музыкального искусства, сценографию. Кроме того, учителя должны владеть различными направлениями хореографии – классическим, народным, современным, историко-бытовым; иметь современные знания в области образования, психологии, физиологии, анатомии и т. д. Широкое видение хореографии может помочь ему приобрести профессиональные знания в области искусства в целом. В частности, он должен знать и любить музыку, исследовать ее и уметь показать ее суть при помощи пластики.

Для педагогов-хореографов важными и актуальными являются коммуникативные и организаторские способности, которые становятся определяющими при работе с коллективом. В репетиторской работе отображается и раскрывается индивидуальный почерк хореографа и его личный стиль, складываются межличностные отношения между участниками коллектива и его руководителем, выявляются и совершенствуются личные и профессиональные качества каждого. Руководителю необходимо хорошо знать танцевальный коллектив. Только имея глубокое понимание личности, знание интересов и способностей каждого исполнителя, возможно достигнуть

наилучших результатов в работе. Хореограф должен быть эмоциональным человеком, способным зажечь исполнителя и зрителя. Он должен быть не только знатоком своего дела, но и инициатором новых идей [3].

📖 *Литература*

1. Казакова, А. Г. Педагогика высшей школы в сфере культуры [Текст]: учебник / А. Г. Казакова, Т. В. Кузнецова. – М. : МГИК, 2015. – 440 с.

2. Формирование профессиональной компетенции студентов в рамках дополнительной подготовки по ритмике и хореографии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://nsportal.ru/shkola/obshchepedagogicheskie-tekhnologii/library/ 2016/10/29/formirovanie-professionalnoy. – Дата доступа : 18.03.2021.

3. Условия формирования профессиональной компетентности педагога-хореографа [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://infourok.ru/statya-na-temu-usloviya-formirovaniya-professionalnoy-kompe-tentnosti-pedagogahoreografa-676888.html. – Дата доступа : 17.03.2021.

РОЛЬ ХОРОВОГО ПЕНИЯ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ В КИТАЕ

THE ROLE OF CHORAL SINGING IN COMPLEMENTARY EDUCATION FOR CHILDREN IN CHINA

Хуан Цзяохао, В. А. Винярская
Huang Jiahao, V. A. Vinyrskaya
БГПУ (Беларусь)

Аннотация. *Благодаря проводимой государственной политике, активной деятельности ведущих теоретиков и практиков хорового искусства значимость детского хорового пения в культуре и образовании современного Китая становится все более актуальной. В статье проанализирован научно-методический опыт развития хорового исполнительства в системе дополнительного образования детей на примере детско-юношеского хора «Весна» Шанхайского Дворца молодежи.*

Annotation. *Due to the state policy, active involvement of leading theorists and practitioners of choral art, the significance of children's choral singing in the culture and education of modern China is becoming more and more relevant. The article analyzes the scientific and methodical experience of development of choral performance in the system of complementary education of children on the example of children's and youth choir «Spring» of Shanghai youth Palace.*

Ключевые слова*: дополнительное образование детей в Китае; хоровое пение; организация образовательного процесса; интернет - технологии в обучении; репертуарная политика хормейстера.*

Keywords: *complementary education for children in China; choral singing; organizational of the educational process; internet technologies in education; choirmaster's repertoire policy*.

В течение длительного периода времени дополнительное (внешкольное) образование детей в Китае не являлось частью системы общего образования. Принятая в 2014 году государственная программа развития внешкольного образования позволила вывести его на системный уровень и определить стратегические задачи реформирования:

- развитие личности в коллективе;
- формирование и развитие личностной мотивации к деятельности;
- развитие у личности умения взаимодействовать в коллективе и с коллективом [1]. Таким образом, приоритетным направлением

дополнительного образования становится воспитание и развитие гармоничной личности и создание условий для ее самореализации.

В этом смысле роль детского хорового исполнительского искусства, как модели коллективного творчества, возрастает. Кроме того, в стране в последние годы наблюдается подъем массовой хоровой культуры – одной из важнейших форм общественной жизни Китая, что также способствует развитию детского хорового пения.

Тем не менее, исследователи отмечают все еще недостаточно высокий уровень развития детского хорового искусства, касающийся подготовки, как исполнителей, так и слушателей, а потенциал учреждений дополнительного образования недостаточно востребованным и реализованным.

Вышеперечисленные факторы актуализируют необходимость проведения исследования образовательных практик наиболее успешных творческих коллективов.

Детско-юношеский хор «Весна» Шанхайского Дворца молодежи (руководитель – Сюй Лянлян) представляет собой творческую лабораторию, накопившую большой опыт в хоровом обучении детей от 7 до 14 лет. С 2000 года при поддержке Центра молодежного художественного творчества коллектив добился высоких результатов в крупных хоровых конкурсах, проводимых в Китае и за рубежом, стал записывать аудиодиски, участвовать в музыкальных постановках Шанхайского оперного театра, сотрудничать с Шанхайским симфоническим оркестром, совершать гастрольные поездки в страны Европы, Японию, Австралию, Канаду, Гонконг. С 2007 года Шанхайской муниципальной комиссией по образованию хор был признан образцовым коллективом и сейчас занимает ведущее положение в своем жанре. Хор «Весна» успешно аккумулирует опыт из области мирового детского хорового исполнительства с учетом национальных традиций.

Так, уже на этапе отбора в коллектив к детям предъявляются высокие требования. Входящий контроль включает оценку не только музыкальных способностей, но и индивидуального тембра голоса, исполнительской выразительности. Приоритет отдается тем детям, которые имеют инструментальную подготовку или опыт участия в вокальных конкурсах. Немаловажным условием является заинтересованность родителей в обучении детей хоровому пению и готовность к взаимодействию с педагогическим коллективом.

Учебный план рассчитан на два семестра в году по 14 часов в каждом. В конце каждого семестра проводится итоговый контроль (экзамен), критериями которого помимо уровня развития вокально-хоровых навыков являются: дисциплинированность на репетициях, регулярность и качество выполнения заданий, понимание исполняемой музыки. По результатам обучения успешные

хористы имеют возможность перейти на более высокий уровень, слабые – отчисляются. Подобная образовательная среда носит конкурентный характер, создает пространство для самосовершенствования, а также мотивирует к изучению хоровой музыки.

Учебная программа включает четыре уровня (класса) обучения в зависимости от объема знаний и вокально-хоровых навыков: D, C, B, A.

Хоровые занятия начального уровня D организованы в два этапа. На первом обучающиеся усваивают пентатонику, простые ритмы, двухголосие. На втором этапе ставятся следующие цели: развитие способности распознавать простые интервалы, слышать их и точно интонировать; изучение тональностей, хроматических звуков; изучение размеров 3 /8 и 6 /8. В классе С большое внимание уделяется навыкам чтения с листа, пению a cappella, изучению полифонических произведений. Класс В ставит целью изучение и интонирование хроматических интервалов, аккордов. В классе А требования к музыкальным знаниям и умениям возрастают. В области ритма хористы осваивают сложные ритмические группировки и размеры, ритмы джазового стиля. Предъявляются высокие требования к точному интонированию в любой тональности. Кроме того, обучающиеся обязаны интерпретировать различные стили хоровых произведений.

Помимо собственно хоровых репетиций, продолжительность которых составляет два академических часа, организованы занятия по теории музыки, хоровому сольфеджио и вокалу.

Новым направлением в репертуарной политике хормейстеров хора «Весна» стало сотрудничество с композиторами, благодаря которому создаются произведения, позиционирующие индивидуальный исполнительский стиль коллектива. Так, известный китайский композитор Линь Хуа на протяжении многих лет пишет для «Весны», работая в тесном контакте с хормейстером и участвуя в хоровых репетициях. Кроме оригинальных сочинений, которые стали визитной карточкой коллектива, он создает аранжировки китайских народных песен, получивших признание и высокие награды на международных конкурсах, переводит тексты хоровых произведений западноевропейской, японской, русской музыки на китайский язык, позволяющих быстро почувствовать разницу музыкальных стилей и в полной мере ощутить красоту гармонического языка и полифонической фактуры. Большое колическтво произведений создано им на древнекитайские тексты.

Хор «Весна» успешно использует в качестве интерактивных средств обучения WeChat и Baidu Cloud Drive.

Преподавание с помощью программного обеспечения для мобильной связи WeChat осуществляется двумя основными способами: аудио и видеозаписи. Используя голосовую функцию, хористы записывают свои

задания и отсылают их преподавателю. Видеозапись делает обучение более наглядным и эффективно используется для контроля и руководства обучающихся.

Еженедельный, при необходимости ежедневный, урок в WeChat как форма обучения «один на один» имеет неоценимое значение в рамках ограниченного репетиционного времени, расширяет стратегии и средства преподавания хоровых дисциплин, делает форму информационного взаимодействия более гибкой.

Сетевой жесткий диск Baidu Netdisk представляет собой онлайн-хранилище, выполняющее различные функции управления файлами. Облачный диск Spring Youth Choir Baidu используется в практике хорового обучения преимущественно с целью хранения данных и обмена файлами. К наиболее часто применяемым файлам можно отнести следующие: субголосовые аудиозаписи, демонстрационные записи вокального исполнения, записи звукового сопровождения, звуковые образцы выполнения упражнений, записи звукового произношения литературных текстов хоровых произведений.

В современных условиях хоровое воспитание и обучение в учреждениях дополнительного образования представляют собой постоянно развивающуюся систему. Накопленный положительный опыт в этой области вызывает несомненный исследовательский интерес и требует более глубокого изучения и осмысления.

📖 *Литература*

1. Кириенко, Е. А. Современное дополнительное (внешкольное) образование в КНР – результат эффективной политики реформ [Электронный ресурс] / Е. А. Кириенко // Ученые записки ЗабГУ. – Режим доступа : http://uchzap.com. – Дата доступа : 26.03.2020).

2. 侯 文婷. 春天少年合唱团研究 - 兼论我国社会教育中少儿合唱的发展之路 = Хо, Вэнтинь. Исследования молодежного хора «Весна» / Вэнтинь Хэ. – Шанхай : Издательство Шанхайская консерватория музыки, 2017. – 84 с.

К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ МУЗЫКАНТА

TO THE PROBLEM OF THE PERFORMING STYLE OF A MUSICIAN

Хуан Шивэнь
Huang Shiwen
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – Е. С. Полякова, доктор педагогических наук, доцент

Аннотация*. Статья посвящена проблеме исполнительского стиля музыканта. Анализируется исполнительский стиль как совокупность музыкально-выразительных средств, включающая элементы музыкального языка, принципы формообразования и композиционные приемы. Рассматриваются различные уровни исполнительского стиля как системы: стиль национальной исполнительской школы, стиль персональной исполнительской школы и, наконец, индивидуальный исполнительский стиль того или иного музыканта.*

Annotation. *The article is devoted to the problem of the performing style of a musician. The performing style is analyzed as a set of musical and expressive means, including elements of the musical language, principles of shaping and compositional techniques. Various levels of the performing style as a system are considered: the style of the national performing school, the style of the personal performing school and, finally, the individual performing style of this or that musician.*

Ключевые слова: *музыкант; исполнительское искусство; исполнительский стиль; стилевые признаки школы.*

Keywords: *musician; performing arts; performing style; style signs of the school.*

Проблема преобразования музыкального текста в процессе его исполнения пианистами находится в русле новейших исследований. Ее различные аспекты освещалась многими известными учеными, музыкантами, искусствоведами. Так, исследования А. В. Маленковской, Е. Я. Либермана, Г. Г. Нейгауза посвящены проблемам интерпретации музыки; разработкой проблемы стиля в музыке занимались А. Д. Алексеев, А. И. Николаева, Ю. А. Кремлев, В. В. Медушевский, С. С. Скребков, А. Н. Сохор, В. П. Чинаев и многие другие; анализом пианистической стилистики – Д. А. Рабинович, С. Е. Фейнберг; особенностями музыкального восприятия – Е. В. Назайкинский, Г. Н. Кечхуашвили, И. Перфильева-Корсакова; фортепианного исполнительства и интерпретации – Л. А. Баренбойм, Я. И. Мильштейн, С. Е. Фейнберг, Г. М. Коган, А. И. Николаева [2; 4; 7].

Выявление специфики становления и формирования личностного субъективного стиля исполнителя, определение психологических и педагогических механизмов, обеспечивающих этот процесс, позволит разрешить ряд противоречий, с которыми сталкивается педагогика музыкального образования при подготовке профессионала музыканта в исполнительских классах: между личностным стилем исполнителя (обусловленным психолого-физиологическим профилем обучающегося) и субъективным стилем исполнителя (детерминированным деятельностью человека и складывающимися на этой основе функциональными системами); между необходимостью становления индивидуального стиля исполнителя-пианиста и теоретической разработкой сущности и важнейших характеристик этого процесса; между ценностью индивидуального прочтения произведения на основе смыслообретения и музыкально-образовательным процессом, нивелирующим все индивидуальные проявления личности.

Музыкальный стиль в искусствоведении – понятие, характеризующее систему средств выразительности служащую воплощению того или иного идейно-образного содержания. Понятие стиля в музыке – музыкально-эстетическая и музыкально-историческая категория, отражает диалектическую связь содержания и формы, является сложным и многозначным. При безусловной зависимости от содержания оно все же относится к области формы, под которой понимается вся совокупность музыкально-выразительных средств, включающая элементы музыкального языка, принципы формообразования, композиционные приемы [4].

Понятие стиля в музыке возникло в конце XVI века, на закате эпохи Возрождения, но до сих пор является дискуссионным из-за многообразия вкладываемых в него смыслов: его относят к индивидуальным особенностям композиторского письма и исполнения (в этом случае он сближается с понятием творческого почерка, манеры); его можно отнести к особенностям произведений, входящих в какую-либо жанровую группу (стиль жанра). Стиль можно отнести и к общим особенностям письма группы композиторов одного направления (стиль школы), а также к особенностям творчества композиторов одной страны (национальный стиль) или исторического периода в развитии музыкального искусства (стиль направления, стиль эпохи) [5, с. 125].

Стилевые черты исполнительского искусства труднее определить, так как исполнительская интерпретация опирается не только на объективные данные фиксированного нотного текста. В исполнительском искусстве сочетаются индивидуальный стиль музыканта и господствующие стилевые тенденции эпохи, интерпретация зависит от эстетических идеалов, мировоззрения, мироощущения исполнителя. Классификации исполнительских стилей в целом совпадают с основными направлениями в композиторском творчестве и обычно

опираются на какие-либо отдельные эстетические признаки. При этом такие характеристики как «романтический» стиль или «классический» стиль исполнения связываются, в основном, с общей эмоциональной окраской интерпретации.

Обладая всеми признаками системы, исполнительский стиль является комплексом взаимосвязанных элементов, отражающих различные уровни иерархической структуры: от самого широкого уровня обобщения (например, исполнительских стиль эпохи), через стиль национальной исполнительской школы (русская традиция речевого интонирования), стиль персональной исполнительской школы (например, школа Н. Г. Рубинштейна, школа Г. Г. Нейгауза и др.) и, наконец, индивидуальный исполнительский стиль того или иного музыканта.

В настоящее время процессы глобализации затронули и такое сложное и тонкое явление как исполнительский стиль. Обучение музыкантов не только в своей стране, но и за рубежом позволяет перенять традиции иных исполнительских школ; участие в многочисленных конкурсах ведет к нивелированию исполнительских трактовок и т.д. Тем не менее, при всей космополитизации исполнителей отмечается и положительное влияние на углубленное постижение авторского замысла и обогащение выразительных средств.

Особо следует отметить репертуар исполнителя, отражающий национальную школу и проявляющий себя одним из важнейших стилевых признаков самой школы. Например, ударность произношения и ясность фактуры у австрийских исполнителей-пианистов, отточенность техники и красочность звукоизвлечения у французских пианистов, речевое интонирование русской исполнительской школы («Я хочу, чтобы звук выражал слово» – А. Даргомыжский). Можно констатировать, что речевой опыт человека оказывает значительное влияние на коммуникативный процесс общения исполнителя со слушательской аудиторией, обусловливая особенности национальных исполнительских стилей.

С точки зрения индивидуальности человека стиль деятельности всегда является индивидуальным, и в этом качестве имеющим право на существование (В. С. Мерлин) [3, с. 153]. Но в контексте интерпретации конкретного музыкального произведения того или иного композитора, можно представить себе такой исполнительский стиль, который полностью разрушает художественный образ музыкального произведения.

Предпосылками выработки индивидуального стиля исполнителя в условиях высшего музыкально-педагогического образования Китая являются: «…наличие зоны неопределенности деятельности исполнителя, возникающей в результате того, что одна и та же конечная цель может быть осуществлена при помощи различных действий; стремление субъекта выбрать такую

индивидуальную систему действий, благодаря которой достигается наибольшая для него успешность деятельности» [7, с. 5].

Индивидуальный стиль исполнителя в условиях высшего музыкально-педагогического образования Китая – характерная для данного музыканта система исполнительских навыков, методов, приемов работы за инструментом, способов решения задач исполнительской деятельности, обеспечивающей более или менее успешное ее выполнение при сохранении и узнаваемости художественного образа. В сознании музыканта исполнительская концепция возникает в результате сложного процесса, обеспечивающего первоначально осознание общего эмоционального впечатления от художественного образа, далее – активную поисковую деятельность и, наконец, актуализацию исполнительской концепции в звуковом художественном образе исполняемого произведения. Эти три компонента становления исполнительской концепции способствуют совершенствованию знаний исполнителя, обеспечивают обогащение его арсенала индивидуальными приемами и методами работы над музыкальным материалом, способствуют аналитической деятельности и открывают перспективы к новым творческим находкам (Чжу Юнбэй) [7, с. 1].

Итак, в работе рассмотрена проблема исполнительского стиля музыканта. Анализируется исполнительский стиль как совокупность музыкально-выразительных средств, включающая элементы музыкального языка, принципы формообразования и композиционные приемы. Рассматриваются различные уровни исполнительского стиля как системы: стиль национальной исполнительской школы, стиль персональной исполнительской школы и, наконец, индивидуальный исполнительский стиль того или иного музыканта.

📖 *Литература*

1. Конен, В. Ассоциативное и специфичное / В. Конен // Сов. музыка. – 1966. – № 12. – С. 3–9.

2. Маленковская, А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Исторические очерки / А. Маленковская. – М. : Российская академия музыки им. Гнесиных, 2018. – 189 с.

3. Мерлин, В. С. Очерк интегрального исследования индивидуальности / В. С. Мерлин. – М. : Педагогика, 1986. – 256 с.

4. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.

5. Рабинович, Д. А. Исполнитель и стиль : Проблемы пианистической стилистики. – М. : Сов.композитор, 1979. – Вып.1. – 320 с.

6. Фейнберг, С. Е. Мастерство пианиста / Сост. и общ.ред. Л. Фейнберга и В. Натансона. – М. : Музыка, 1978. – 208 с.

7. Чжу, Юнбэй. Исследование музыкального образования в высших педагогических заведениях XXI в. / Юнбей Чжу. – Ху Нан : Хунаньский педагогический университет, 2003. – 15 с.

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

AESTHETIC DEVELOPMENT OF STUDENTS AS A PEDAGOGICAL PROBLEM

Хуан Шуи
Huang Shui
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – Л. А. Шкор, кандидат искусствоведения, доцент

Аннотация*. В представленных материалах раскрывается осмысление эстетического развития обучающихся как педагогическая проблема. Педагогическое сопровождение эстетического развития обучающихся помогает осознать глобальные цели искусства – установление связи человека и человеком, основанной на общечеловеческих ценностях.*

Annotation. *The presented materials reveal the understanding of the aesthetic development of students as a pedagogical problem. Pedagogical support of the aesthetic development of students helps to understand the global goals of art – the establishment of a connection between man and man, based on universal human values.*

Ключевые слова*: эстетическое развитие; искусство; педагогическое сопровождение; понимание прекрасного.*

Keywords: *aesthetic development; art; pedagogical support; understanding of beauty.*

Комплексное воздействие всех видов искусства в процессе эстетического воспитания дает необходимый импульс в творческом развитии обучающегося. Эстетическое воспитание имеет двуединую цель, связанную с формированием осознанного восприятия человеком и окружающего мира, и самого себя (как неотъемлемой части этого мира).

Научное осмысление проблемы эстетического воспитания как педагогическая проблема нашла свое отражение в трудах Ю. Б. Алиева, Н. А. Ветлугиной, И. И. Казимирской, А. А. Мелик-Пашаева (и др.); эти исследователи отмечали важнейшую роль эстетического воспитания в формировании личности обучающегося. Разработка педагогической проблемы эстетического воспитания обучающихся наиболее глубоко представления в исследованиях А. И. Бурова. Этот советский ученый предложил свою концепцию эстетического воспитания, опираясь на ряд идей: направленность педагогического процесса на развитие личности; необходимость организации

эстетического развития обучающихся через активную деятельность; развитие эстетических эмоций у обучающихся в тесной связи с моральными и интеллектуальными принципами. А. И. Буров утверждал, что эстетическая сущность искусства непосредственна связана с человеческой деятельностью, создающей посредством художественных образов эстетическую умозрительную реальность. Самовыражение, самопознание являются потребностью человека, который стремиться ощутить и понять свой внутренний мир, гармонизировать его посредством занятий искусством. «На уроках музыки учитель способствует осуществлению «диалога с искусством», создает эстетически насыщенную развивающую среду, которая, опираясь на активную работу восприятия языков искусства, раскрывает учащемуся возможности выражения собственного мироощущения продуктивным способом. Разные формы урока (путешествие, викторина, концерт и т. д.) предполагают вариативность воссоздания творческой среды, необходимую для проявления интенций обучающихся посредством слова, пения, рисунка, жеста и т. д.» [1, с. 208-209]. Искусство оказывается способным влиять на формирование и развитие духовного облика человека; от него проистекают остальные свойства личности, но духовность – это ключевое отличие человека ото всех остальных земных существ.

Искусству свойственно выражать представления человека об идеальном (Ю. Борев, М. Каган и др.). А. Буров обратил внимание, что «Искусство по своей функции есть борьба за прекрасного, полноценного, гармонического человека и его подлинные человеческие отношения в соответствии с конкретно-историческим идеалом» [2, с. 280]. И тогда представления об идеальном приобретают различные характеристики, ассоциируются с историческими персонажами или мифологическими героями. Эта мысль высказывалась в исследованиях М. Бахтина, А. Бурова и А. Лосева, которые обратили внимание на важную проблему: соотношение эстетического и художественного. Именно эстетическое – вкус, чувство (и т. д.) – являлось двуединым фактором сознания и действительности, которое человек мог осмыслить при помощи педагогического сопровождения. «Красивое» и «эстетическое» надо осознать и объяснить, почему оно таковым является, подкрепляя не только примерами, но и диалогом «педагог-обучаемый», который обращен к личному опыту ученика. Благозвучие и приглядность – эти два фактора формируют сопряжение между реальностью и искусством, и дают импульс к пониманию эстетического. Именно от этих факторов следует отталкиваться педагогу, раскрывая обучающимся мир подлинно прекрасного.

Красота в искусстве раскрывается через такие характеристики, как «приглядность и благозвучие» (или неприглядность и неблагозвучие, аудиальный или визуальный диссонанс); с их помощью передается (в том

числе) характер человека. Такой художественный прием часто использовался авторами, создававшими произведения искусства в XVII – XIX века. Симметрия, пропорциональность, цветосочетание – т.е. эстетическое восприятие начинается с понимания именно этих аспектов; А. Буров, Б. Юсов, Б. Неменский считали признаки «эстетического» объективными, непосредственно связанными с восприятием и пониманием красоты.

Осознание красоты как эстетического качества какого-либо явления, и приводит к пониманию важного предназначения искусства: оно дает эстетическое наслаждение, которое, в свою очередь, опирается на художественную образованность. Для приобщения к прекрасному и получения эстетического наслаждения необходима педагогическая поддержка, постоянная и целенаправленная. Изучение художественного наследия – долгий и кропотливый процесс, нуждающийся в деятельностном подходе, т. к. пассивное приобщение к искусству является малопродуктивным занятием. Отметим, что понятие «эстетическое» не тождественно понятию «художественное» (М. Дрессуар), но находятся в тесном сопряжении. М. Каган утверждает, что эстетическая деятельность шире художественной деятельности. В качестве аргумента он приводит наблюдение, что к красоте человек стремится не только в искусстве. Красота важна и при организации повседневной жизни. Любая творческая деятельность обучающихся выходит за рамки «творчества по законам красоты». Окунаясь в процесс творчества, обучающийся создает предметы, не обладающие высокой художественной ценностью, но они служат доказательством того, что творческая деятельность развивает вкус, учит видеть прекрасное в привычном, обыденном. А помощь педагога заключается в том, чтобы помочь создать не только красивую, но и полезную (с точки зрения обучающегося) вещь, субъективно ценную хотя бы потому, что она сделана собственными руками.

Н. Чернышевский и М. Каган (в разное время и разными словами) высказали важное для нашего исследования наблюдение: с эстетическим связано большинство жизненных интересов человека. Окружающий мир – сложное явление, в котором переплетается эстетическое и внеэстетическое. Ценности могут быть не только художественные, но и нравственные, религиозные и т.д. Если познание жизни связано наследием художественной культуры, то человек оперирует художественной информацией. Если окружающий мир интересует человека с точки зрения человека (высказывание Н. Чернышевского), то он подходит к его изучению и общечеловеческой и одновременно эстетической точки зрения. И тогда «настройка» понимания эстетического и является именно педагогической проблемой. Напомним, что педагогическая проблема – это возникающий в педагогической практике вопрос о способах и методах воспитания и обучения человека. Следовательно,

эстетическое развитие обучающихся является педагогической проблемой, т. к. она направлена на формирование умений «жить по законам красоты», формируя способность воспринимать прекрасное (Г. Коджаспирова). Эстетическое развитие тесно связано с духовными потребностями, без которых говорить о сущности человека становится невозможно. Чувство прекрасного не возникает само по себе, оно именно вырабатывается (И. Харламов). Задача педагога – организовать разнообразную художественно-эстетическую деятельность учащихся, развивая с ее помощью творческие задатки в будущих поколениях.

📖 *Литература*

1. Шкор, Л. А. Профессиональная подготовка учителей музыки в контексте полихудожественного подхода / Л. А. Шкор // Актуальные проблемы педагогических исследований: Материалы XVI Аспирантских чтений ; редкол. : И. А. Царик [и др.], Н. В. Самусева (отв. ред.). – Минск : БГПУ, 2020 – С. 207-210.

2. Командышко, Е. Ф. Педагогический потенциал искусства в творческом развитии учащейся молодежи: интегративный подход. Монография / Е. Ф. Командышко. – М. : Издательство «ИХО РАО», 2011. – 292 с.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКИ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ПОДГОТОВКИ ХОРОВОГО ДИРИЖЕРА

INTERPRETATION OF MUSIC IN THE ARTISTIC AND PEDAGOGICAL PRACTICE OF TRAINING A CHORUS CONDUCTOR

Хэ Чанцзэ, Е. П. Дихтиевская, кандидат педагогических наук, доцент
He Changze, E. Dikhtievskaia,
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматривается роль художественной интерпретации музыкального произведения в профессиональной подготовке будущего учителя музыки. Акцентируется значение художественно-педагогической мастерской как наилучшей образовательной среды для подготовки хоровых дирижеров в условиях полифункциональной художественно направленной информационно-коммуникативной системы, каковой является пение в хоре и управление им.*

Annotation. *The article examines the role of artistic interpretation of a piece of music in the professional training of a future music teacher. The author emphasizes the importance of the art-pedagogical workshop as the best educational environment for the training of choral conductors in the context of a multifunctional art-directed information and communication system, such as singing in a choir and managing it.*

Ключевые слова*: учитель музыки, художественная интерпретация, художественно-педагогическая мастерская, традиция, профессиональная подготовка.*

Keywords: *music teacher, artistic interpretation, artistic and pedagogical workshop, tradition, professional training*.

Профессия учителя музыки в истории музыкального образования изначально отличалась многофункциональностью решаемых задач. Именно в хоровом искусстве на общенародном уровне развивалась музыка. Из народной музыкальной среды вышел учитель музыки. Невозможно построить государство без пения, где сохраняется нравственность, духовность и культура. Если бы не было хора, не было бы учителя музыки. Учителем музыки был специалист, являющийся одновременно отличным певцом, дирижером, исполнителем на музыкальных инструментах, владеющий умением говорить о музыке литературным языком, обладающий артистическими способностями,

владеющий искусством движения под музыку. Все эти качества шлифовались в процессе систематического создания учителем-музыкантом художественной интерпретации музыкального произведения. Дирижирование хором в истории музыкальной педагогики стало оформляться одновременно с появлением данного умения в истории исполнительского искусства и явилось одной из основных компетенций учителя музыки. Дирижерское исполнительство внедряется в самую сердцевину творческих процессов и постепенно становится определяющим фактором в дальнейшей судьбе значительной части этих процессов. Художественная интерпретация – основной системообразующий компонент подготовки хорового дирижера. В искусстве и искусствоведении интерпретация основана на принципиальной многозначности художественного образа. В музыкознании при всем множестве аспектов рассмотрения интерпретации к процессу интерпретации относят восприятие, исполнение, анализ произведения. В целом, интерпретацию определяют как вид художественной, творческой деятельности [1]. Особенностью художественной интерпретации в педагогическом аспекте является то, что она может служить содержательной основой принципа художественной мастерской и главным объектом образовательной среды подготовки будущих хоровых дирижеров.

Развитие феномена художественной интерпретация в педагогическом аспекте связано с непрерывным существованием и функционированием художественной мастерской. По сути, мастерская не существует без интерпретации. Практически необъятна историческая ретроспектива, положившая начало использования принципу мастерской в искусстве педагогики. Сколько существует человечество, столько используется принцип мастерской. От мастера к мастеру – этот принцип по степени реализации личностной составляющей близок принципам семейной педагогики, предполагающей воспитание на уровне материнского и отцовского отношений, формирующих среду, благоприятную для восприятия на ценностном уровне содержания обучения. Художественная мастерская – это живой саморазвивающийся организм. Благодаря интерпретации здесь сохраняется и непрерывно обновляется традиция. Традиция сохраняется именно в интерпретированном виде, в диалектике инварианта и варианта. То есть интерпретация одновременно является и консерватором традиции, и ее инновационным механизмом в диалектическом процессе развития художественной мастерской. Если бы не было принципа мастерской, то тогда лишилась бы жизнеспособности сама традиция. Принцип мастерской сохраняет традицию в любом виде исполнительства, однако именно в процессе работы хорового дирижера с коллективом наглядно и наиболее демократично проявляются все стадии искусства интерпретации – от расшифровки замысла через вызревание в репетиционном процессе создателя до концертного

исполнения. Вся стихия народности в свое время проявилась в художественной мастерской, которая, по сути, представляет собой те жизненные процессы широчайшего спектра, в которых бытовало и сохраняется по сей день пение, питаемое от источника народной традиции. Профессионализация процессов обучения пению в хоре сохранила и утвердила методологию и методику передачи ученикам умения интерпретировать смыслы музыки на уровне эстетических и социально-культурологических ценностей. Именно художественно-педагогическая мастерская является наилучшей образовательной средой для подготовки хоровых дирижеров в условиях полифункциональной художественно направленной информационно-коммуникативной системы, каковой является пение в хоре и управление им.

Проблемное поле исследования определяется противоречиями между разработанностью теории интерпретации и отсутствием методологически обоснованного исторически выверенного исследования, объединяющего представление о развитии феномена художественной интерпретации во взаимосвязи с художественно-педагогической мастерской как принципом обучения и оптимальной образовательной средой для подготовки хоровых дирижеров. Благодаря принципу художественной мастерской сохраняются традиции не только существования музыкальной культуры, но и преумножаются традиции музыкальной педагогики. Интерпретацию необходимо исследовать именно в силу существования еще не использованных в полной мере аспектов ее педагогического потенциала. Между развитием феномена интерпретации и художественной мастерской существует методологически значимая диалектическая взаимосвязь. Творческая деятельность мастерской постоянно стимулирует развитие феномена интерпретации, в то время как интерпретация воплощает, фиксирует и сохраняет опыты художественной мастерской. Существует необходимость осознания важности генезиса феномена интерпретации в живом персонифицированном организме художественной мастерской, который может служить для подготовки хоровых дирижеров широкого спектра профессиональной реализации как принцип обучения и оптимальная образовательная среда. Это определяет актуальность исследования феномена художественной интерпретации.

Цель исследования: проследить этапы формирования феномена художественной интерпретации в контексте истории подготовки хоровых дирижеров в России и Беларуси (в период XIX – XXI веков). Объект исследования – теория и практика развития феномена художественной интерпретации в философских учениях и педагогических исследованиях. Предмет – художественно-педагогическая мастерская как принцип обучения искусству и основная образовательная среда формирования феномена

художественной интерпретации в подготовке хоровых дирижеров в России и Беларуси (в период XIX – XXI веков). Задачи: обосновать роль интерпретации музыки как парадигмальной основы художественно-педагогической практики; выявить социокультурную и эстетическую обусловленность генезиса художественной интерпретации в ракурсе герменевтики, гомилетики, риторики, семиотики, семиографии; обосновать роль художественной мастерской как ведущего принципа обучения искусству и оптимальной образовательной среды для подготовки хоровых дирижеров; выявить этапы становления феномена художественной интерпретации на основе персонифицированного анализа творческой деятельности ведущих мастеров хорового исполнительского искусства XIX – XX вв. в России и Беларуси; обосновать представление об обучении хоровому дирижированию как об организованном процессе овладения искусством интерпретации музыки.

Освоение мануальных моделей для выражения интонационной сущности хоровых произведений – процесс, опирающийся на принцип единства художественного и технического. Для того, чтобы овладеть дирижерской интерпретацией произведения необходимо в определенной степени стать его соавтором. На этом основано приобретение навыка всестороннего изучения хоровой партитуры. Освоение и выбор хормейстерских приемов исполнения предполагает погружение в стилистику эпохи и отдельного автора, понимание того, что имеено, начиная с литературного текста, могло вдохновить автора на создание хорового произведения.

Один из главных методов создания художественной интерпретации в подготовке хорового дирижера – сравнительный анализ разного вида интерпретаций одновременно с созданием своей собственной оригинальной версии на основе творческого осмысления представлений о вариативном собирательном образе уже существующих интерпретаций. Этот диалектический процесс в практике подготовки хорового дирижера предполагает создание условий художественно-педагогической мастерской, где будет осуществляться сохранение традиции и, одновременно, будет развиваться инновационная среда для творческого преобразования существующих художественных инвариантов.

📖 *Литература*

1. Сохор А. Н. Социальные функции искусства и воспитательная роль музыки / А. Н. Сохор // Философия, социология, психология искусства и музыкальная педагогика: хрестоматия / сост. Э. Б. Абдуллин, Б. М. Целковников. – Вып. 1., ч. 1. – М. : Прометей МПГУ им. В. И. Ленина, 1991. – С. 28-34.

НОТНАЯ ГРАМОТА ПРИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО: СОДЕРЖАНИЕ И ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ

MUSIC NOTATION WHEN PLAYING THE PIANO: CONTENT AND FEATURES OF STUDY

Цао Июнь, И. В. Шеститко, кандидат педагогических наук, доцент
Cao Yiyun, I. Shestitko
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматривается нотная грамота при игре на фортепиано: содержание и особенности изучения. В процессе работы с начинающими играть на фортепиано можно сталкивается с проблемой изучения нот и длительностей. Люди, даже обладая хорошей памятью, очень долго запоминают ноты, часто их путают, быстро забывают, так как используют на практике чаще всего немного соседних нот в 1 и малой октаве.*

Annotation. *The article deals with musical notation when playing the piano: the content and features of the study. In the process of working with beginners to play the piano, one may encounter the problem of learning notes and durations. People, even having a good memory, memorize notes for a very long time, they often confuse them, quickly forget, since they use in practice most often a few neighboring notes in 1 and a small octave.*

Ключевые слова*: нота, игра на фортепиано, нотная грамота, память, методика, процесс обучения.*

Keywords*: note, piano playing, musical notation, memory, methodology, learning process.*

Занятия музыкой начинаются с введения в мир звуков, стимулирования интереса к искусству, обогащения художественных впечатлений и слухового опыта ребенка, становления его музыкальных данных. Подготовительный этап строится на синтетическом, образно-эмоциональном восприятии, включает посильные формы деятельности: пение, слушание, движение под музыку, подбор по слуху, элементы транспонирования, творческие игры. Нотная грамота и первичные игровые навыки базируются на слуховой основе: ноты выступают средством фиксации музыкально-осмысленных звукосочетаний, исполнение предполагает последовательность «вижу – слышу – играю». И в дальнейшей работе слуховой подход является универсальным и обязательным. Ведь фортепиано обладает фиксированным строем и не требует поиска высоты по слуху. Поэтому пианисты-педагоги (Б. Е. Милич, Г. М. Цыпин, Д. С. Надырова и др.) серьезно относятся к развитию мелодического,

звуковысотного слуха начинающего пианиста и организации слухозрительных и слуходвигательных связей.

Ученые отмечают, что музыка с семиотической точки зрения – это абстрактное искусство, сложное для восприятия младшими школьниками. В то же время, в современной психологии существует мнение, что музыкальное восприятие является скоординированной познавательной деятельностью множества сенсорных систем и не ограничивается слухом. Основой для интеллектуальной деятельности учащегося является визуальное мышление, поскольку способность оперировать образами имеет прямое отношение к формированию его интуитивного опыта, готовности опираться на собственное воображение и т. д. [1]. Одним из основных методов педагогики музыкального образования, обеспечивающим наглядно-образное восприятие и постижение сложных для младшего школьника абстрактных элементов музыкальной грамоты является метод визуализации, использование которого в процессе обучения музыкальной грамоте младших школьников позволяет сформировать визуальные знаковые понятия, объем и степень обобщенности которых не уступает привычным вербальным.

В методической литературе традиционно выделяются три основных метода музыкального воспитания и обучения: наглядный, словесный и метод практической деятельности. Каждый метод включает систему различных методических приёмов. Их выбор определяется конкретными задачами музыкального занятия, сложностью музыкального материала, этапом обучения и уровнем общего развития ребенка, его индивидуальными особенностями.

Наглядный метод позволяет в конкретных художественных образах показать детям явления, события окружающей действительности, рассказать о чувствах и деятельности людей. Этот метод включает в себя слуховую наглядность (т.е. непосредственное слушание музыки), зрительное и тактильное проявление наглядности, которые сочетаются со слуховыми впечатлениями (показ приёмов, движений, картинок и др.). Словесный метод обращён к сознанию ребёнка и способствует осмысленности и содержательности его деятельности. Рассказ о музыке помогает детям понять её содержание, пробуждает воображение, творчество. Словесный метод предусматривает объяснения, использование поэтического слова, рассказы о музыке, беседы, ответы на вопросы и др. Метод практической деятельности предполагает проведение систематических, целенаправленных упражнений в процессе слушания музыки, пения, выполнения музыкально-ритмических движений, игры на музыкальных инструментах [3, с. 45].

Важное место среди задач музыкального обучения занимает чтение нот. В зависимости от того, каков будет успех усвоения этого навыка, учебный процесс может быть ускорен или наоборот, замедлен. Опыт показывает, что

музыкальная одарённость и способность к чтению нот, не всегда сочетаются. Часто случается, что именно способные дети, которые в процессе занятий, главным образом, ориентируются на слух, относятся к чтению нот, как к неприятной необходимости.

Приступать к игре на фортепиано можно только после того, как ученик хорошо усвоит ноты и их местонахождение на клавиатуре.

В настоящее время существуют различные пособия по первоначальному обучению игре на фортепиано, в том числе освоения нотной грамоты в ходе обучения. В пособиях применяются описанные методы обучения.

Учебное пособие «Пианист-фантазёр» Э. Тургеневой, А. Малюкова [2] представляет собой пособие по развитию творческих навыков и транспонированию. Цель пособия – обучить юного пианиста подбору по слуху, транспонированию и развить творческие навыки. «Пианист-фантазёр» (I часть) состоит из 10 разделов, где задания для учащихся даны в порядке возрастающей трудности. В начале каждого нового раздела определены задачи развития детей: «Я играю на фортепиано», «Учусь играть по нотам», «Играю мелодии от разных звуков», «Мажорный и минорный лад», «Играю и записываю», «Смена лада в мелодии», «Пьесы с сопровождением», «Пьесы с аккордовым сопровождением», «Полифонические произведения», «Пьесы с различными видами сопровождения». Содержание работы каждого раздела сборника отражено в названии его подразделов: «Запомни», «Послушай», «Играй по нотам», «Подбирай мелодии (пьесы)», «Упражнения», «Творческие задания», «Проверь себя». Они характеризуют различные виды деятельности учащегося. Каждый раздел начинается с символов, отражающих новые для учащегося элементы музыкальной грамоты. Педагог может объяснить их сам, однако может предложить ученику самому найти объяснение в соответствующем разделе учебника по элементарной теории музыки [2]

Пособие Е. Туркиной «Котёнок на клавишах». Фортепиано для самых маленьких [3] возникло, как пишет автор, из необходимости собрать музыкальный материал, который обладал бы выстроенностью и постепенностью задач, предлагаемых юному пианисту. Цель звукового материала – сконцентрировать внимание ребёнка на одном моменте (или двух).

Пособие состоит из двух частей. Первая часть – донотный период. Задачи первого периода таковы: во-первых, научить ребёнка правильно держать руку, мягко прикасаться к клавише; во-вторых, добиться от ребёнка умения свободно и точно проговаривать ритмослоги по карточкам, играть под счёт одну-две ноты; в-третьих, добиться того, чтобы ученик легко и свободно отыскивал клавиши. Вторая часть – игра по нотам. На каждую ноту даётся стишок, который автор рекомендует выучить наизусть. Пьески даются по мере изучения нот и изложены на одной строчке. Е. Туркина считает, что двухстрочное

изложение отнимает много внимания, а нужно сосредоточиться на нотах и ритме. Однако автор пишет, что по усмотрению педагога можно играть двумя руками. Элементарная теория излагается сжато, тезисно, так как предполагается обучение с педагогом.

Таким образом, в настоящее время разработаны различные пособия, авторы которых ставят перед собой следующие задачи: воспитать у подрастающего поколения любовь к музыке, обучить начальным навыкам игры на фортепиано, дать знания об элементарной теории музыки, стремиться развить в учениках инициативность и самостоятельность.

🕮 *Литература*

1. Артоболевская, А. Д. Первая встреча с музыкой / А. Д. Артоболевская. – М. : Просвещние, 1989. – 57 с.

2. Артоболевская А. Д. Первая встреча с музыкой. – М. : Советский композитор, 1992. – 91 с.

3. Ван Юйхэ. Краткая история современной китайской музыки: 1949–1986. – Пекин : Вэньхуа, 1991. – 277 с.

СТАТУС-КВО ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КИТАЕ

THE STATUS QUO OF HIGHER MUSIC EDUCATION IN CHINA

Цзя Чжунюань
Jia Zhongyuan
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – Ю. А. Косик, кандидат культурологии

Аннотация*. В современном Китае востребованным является высшее музыкальное образование, в процессе которого студенты получают профессиональные умения и навыки работы школьным учителем музыки, музыкальным руководителем в дошкольном образовательном учреждении. Целью музыкального образования в педагогических колледжах и университетах является подготовка квалифицированных преподавателей музыки в начальных и средних школах и дошкольном образовании. Приоритетом современного музыкально-педагогического образования в Китае сегодня является усиление воспитательной функции.*

Annotation. *In modern China, higher music education is in demand, in the process of which students receive professional skills and abilities to work as a school music teacher, music director in a preschool educational institution. The aim of music education in teacher training colleges and universities is to prepare qualified music teachers in primary and secondary schools and early childhood education. D The priority of modern music and pedagogical education in China today is to strengthen the educational function.*

Ключевые слова: *музыкальное образование, модернизация, модель образования.*

Keywords*: music education, modernization, education model.*

В продолжение многолетней модернизации образования, первое десятилетие XXI в. в Китае ознаменовалось началом широкомасштабной образовательной реформы, основные положения которой были сформулированы в документе «Долгосрочная реформа развития образования (2010– 2020 гг.)» [2]. В области музыкально-педагогического образования ведущим ВУЗом, вошедшим в данный проект, снова стала Центральная консерватория. На сегодняшний момент консерватория предлагает обучение по многим специальностям (музыковедение, музыкальная педагогика, вокал, инструментальное исполнительство (фортепиано, инструменты оркестра, а также традиционные народные китайские инструменты). Срок обучения по

программе бакалавриата составляет от 4 до 5 лет, а послевузовское образование – от 2 до 3 лет. В структуре консерватории имеется начальная и средняя школа, в которых предусмотрено преподавание музыкально-теоретических и инструментально-исполнительских дисциплин, а также центр дистанционного обучения, непрерывного образования и научно-исследовательский отдел [2].

Именно с началом реформ музыкально-педагогический факультет Центральной консерватории был преобразован в Институт музыкального образования Центральной консерватории, а его основной миссией стало не только развитие интереса к национальной реформе, проводимой в сфере музыкального образования, но и улучшение качества музыкального образования в современной китайской школе. Поэтому неслучайно он является сегодня лидером по внедрению наиболее передовых мировых методик в музыкальное образование Китая. Основываясь на изучении мировых концепций и методов музыкального образования, Институт прокладывает собственный уникальный путь, учитывающий особенности китайской музыкальной культуры.

Внедрение обновленных учебных программ в рамках комплексной реформы традиционной концепции образования открывает возможности как для новой системы школьного музыкального образования, так и для новой системы подготовки учителей музыки. Согласно «Долгосрочной реформе развития образования (2010–2020 гг.)», одной из основных задач модернизации системы образования является, прежде всего, обновление концепции образования, а основной его целью – повышение уровня подготовки кадров путем «воспитания высокопрофессиональных всесторонне развитых в моральном, интеллектуальном, физическом и эстетическом аспектах кадров, соблюдения принципов образования и профессионального роста, создания новых методов обучения, поиска различных методов подготовки, формирования обстановки, благоприятствующей появлению выдающихся специалистов» [22].

Основная идея Новой системы музыкального образования заключается в личностно ориентированном подходе, направленности музыкального образования на индивидуума. Основываясь на субъект-субъектных отношениях, такой подход в подготовке будущих педагогов по вокалу приобретает особую значимость, поскольку в его основе лежит развитие личности, удовлетворение ее запросов, развитость, раскрепощение собственного Я, создание условий для самореализации.

Модернизация системы профессиональной подготовки педагогов по вокалу, которая заключалась, прежде всего, в повышении ее качества, привела и к содержательным изменениям. Анализ учебных планов показал, что начиная с 2005 г., подготовка учителей музыки (на уровне бакалавриата) включает

предметы обязательные, дисциплины по выбору и региональный компонент в соотношении 52 – 39 – 9 %. Вместе с тем обязательные предметы по сравнению с предыдущим учебным планом сократились на 1000 учебных часов, что составляет 52 % учебного времени, а на дисциплины по выбору и дисциплины регионального компонента стало приходиться 800 и 180 часов учебного времени соответственно. При этом Новая система включает в себя обязательные дисциплины специального цикла, составляющие отдельные модули:

• модуль «Пение» (основан на идеях системы З. Кодая) представляет собой разнообразную систему вокальных занятий, включающих сольфеджио, вокальные упражнения, пение в дуэте, хоре и т. д.;

• модуль «Музыка и движение» (основан на идеях систем Э. Жака-Далькроза и К. Орфа) объединяет западные системы обучения с богатой национальной китайской культурой;

• модуль «Основы композиции» сочетает в себе как теоретические курсы (гармония, полифония, анализ музыкальных произведений, аранжировка), так и практическое овладение навыками сочинения в разных формах и стилях;

• модуль «Теория преподавания музыки» охватывает историю развития западного музыкального образования, принципы методики преподавания, психологию преподавания и др.;

• модуль «Педагогическая практика» объединяет дисциплины по изучению учебно-методической литературы, методике и практике преподавания, с акцентом на прикладном характере обучения, практичности;

• модуль «Общие профессиональные дисциплины» включает в себя историю китайской и западной музыки, курс музыки народов мира, фортепиано и др. [30, с. 47].

В китайских высших учебных заведениях до получения диплома учащиеся проходят тестирование, которое состоит из различного вида вопросов. Итоги испытания заносятся в диплом. Такие предметы, как танец, фортепиано, пение сдаются в Китае по программе обязательно.

После завершения консерватории китайские учащиеся приобретают специальность «Оперное пение», после завершения ВУЗа – «Академическое пение», после педагогического университета – «Преподаватель академического пения», что уменьшает уровень их социальной защищенности.

📖 *Литература*

1. Ван, Юйхэ. Китайская современная музыкальная история / Юйхэ, Ван. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2005. – 372 с.

2. Гуй, Пин. Исследование вопросов социального музыкального образования КНР / Пин Гуй. – Шицзячжуан : Дачжун, 2001. – 288 с.

3. Ло Цзин. Размышления о некоторых особенностях социального музыкального образования / Цзин Ло. – Наньнин : Гэхай, 2010. – 211 с.

4. Сун, Ли. Исследование проблем модернизации музыкального образования КНР / Ли Сун. – Цзиньхуа : Изд-во Чжэцзянского пед. университета, 2006. – 120 с.

5. Хуан, С. Система музыкального образования в Китае / С. Хуан // Вестник СПбГУКИ. – 2012. – № 2. – С. 155–159.

6. Чжэн, Ц. Исследование структуры социального музыкального образования и его современное положение / Ц. Чжэн. – Ухань : Изд-во Педагогического университета Хуачжу, 2015. –120 с.

ОБРАЗНЫЕ СФЕРЫ В КИТАЙСКИХ НАРОДНЫХ ТАНЦАХ

SHAPED SPHERES IN CHINESE FOLK DANCE

Цзянь Цзиньюй
Jian Jinyu
БГПУ (Республика Беларусь)
Науч. рук. – Н. Г. Мазурина, кандидат филологических наук, доцент

Аннотация. *В статье автор анализирует основные сферы художественных образов произведений китайской народной хореографии. Подчеркивается важность раскрытия образов в работе с детьми над хореографической композицией.*

Annotation. *In the article, the author analyzes the main areas of artistic images of works of Chinese folk choreography. The importance of the disclosure of images in working with children on a choreographic composition is emphasized.*

Ключевые слова*: народные китайские танцы; хореография; художественный образ; художественно-эстетическое воспитание.*

Keywords: *Chinese folk dances; choreography; artistic image; artistic and aesthetic education*.

Художественно-эстетическое воспитание играет жизненно важную роль в процессе развития детей. Различные подходы и методы обучения призваны сделать этот процесс эффективным.

В области хореографии развитие исполнительских навыков детей проходит в процессе активного эмоционально-образного восприятия произведений танцевального искусства. Это позволяет обучающимся полноценно понимать и чувствовать произведения, что стимулирует их интерес к занятиям.

Народные танцы – это самобытные, яркие и образные творения. В них передаются мысли, чувства, фантазии, переживания, быт народа, культуру, включающие многочисленные самобытные национальные аспекты.

Корень китайского народного танца – китайская культура, которая становится все более и более сложной по мере развития китайского общества. Национальный дух (национальные идеи) вдохновляет китайскую нацию на стремление к самосовершенствованию и единству, мотивирует ученых и педагогов исследовать, создавать и развивать китайскую науку, искусство и образование.

Культура китайского народного танца, как и у других народов мира, является одним из древнейших видов искусства. Она прошла тысячи лет,

постоянно развиваясь и влияя на другие формы искусства, а также обладает редкой жизнеспособностью. С течением времени она постоянно развивается и меняется, и именно эта цепкая жизненная сила заставляет народные танцы выдерживать испытание и продолжать процветать. Никакое другое искусство не может так мощно выразить характер, дух, темперамент, образ жизни, сущность духа, материальную культуру, условия жизни и даже религиозные убеждения людей определенной нации, как народный танец.

Образность произведений хореографического искусства делает танцы понятными, увлекательными, завораживающими. Именно в народном танце степень образности чрезвычайно велика. Выделим некоторые сферы художественных образов, которые наиболее часто представлены в народных китайских танцах.

1. Образы природы (цветы, растения, волна, дождь, пыль, весна, лето и т. д.)

Например, в традиционном «Танце 4 времен года» мелодии, движения и цвета костюмов танцовщиц рисуют характерные красочные образы. Нежная, нефритового цвета Весна изобилует цветами речного лотоса; Лето живет в позолоченном павильоне Императорского дворца, утопающем в пышных пионах; Осень помахивает фазаньими перьями вслед улетающим стаям; Зима, одетая в белоснежные холодные меха, встречает Новый год красными фонариками.

2. Образы животного мира (птицы, звери, рыбы, насекомые).

Знаменитый уже и в Беларуси традиционный китайский танец «Райские птицы» танцуют девушки, округлыми плавными линиями танца изображая взлёт и парение прекрасных существ из духовной реальности. Стоит сказать, что этот танец стал одним из объектов сценической реализации и исследования в работе студенческой научно-исследовательской лаборатории «Диалог искусств» факультета эстетического образования «Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка» (научный руководитель – доцент Мазурина Н.Г.). Это единственная СНИЛ в университете, в которой студенты и магистранты из Китайской Народной Республики развивают свои качества исследователей вместе с белорусскими студентами I и II ступеней получения образования.

3. Образы растений (цветы, листья, символика и т. д.).

Под чарующие звуки бамбуковой флейты танцовщица изображает движения качающегося на ветру растения. В танце «Бамбук» рисуется образ традиционного китайского символа удачи, выносливости и долголетия.

4. Образы человека, людей (мать, сын, дедушка и др.).

В танце «Мать» на протяжении нескольких минут образно и символично с огромной силой рисуется картина, в которой пожилая мать переживает все этапы своей жизни и уходит со сцены старухой, готовой перейти в Вечность.

5. Образы божеств и сюжетов из древней мифологии (устройство Неба и Поднебесной, путь звезд и др.).

Образы танца «Парящие Богини», считается, пришли в китайскую культуру в период распространения буддизма. Согласно древним сказаниям, прекрасные женщины-полубогини, духи облаков, летающие Апсары были несравненными танцовщицами.

6. Образы борьбы (мужества, сражений, охоты и др.).

«Цветок сливы в снегу» – высокопоэтичный образ стойкости перед жизненными невзгодами. Этот символ является древним и устойчивым в китайской культуре. «Львиный танец» исполняется по время китайского Нового Года и является ритуальным. Считается, что лев изгоняет злых духов и приносит в дома благосостояние и счастье.

7. Образы предметов искусства и культуры (шелк, туфельки и др.)

«Танец льющегося шелка» в звуках нежной мелодии воссоздает сюжеты древних фресок эпохи династии Вэй (220 – 266 гг. н.э.). Этот танец еще называют «Шелковый танец Дуньхуана» по названию города-оазиса Дуньхуан, который служил воротами в Китай в провинции Ганьсу на Великом Шелковом Пути.

Танец рукавов «Тао Яо» в костюмах нежнейшего розового оттенка завораживает затейливыми движениями и мелодией.

8. Исторические образы (сражения, герои, императоры и др.).

Многие события и личности древней истории были включены в народные традиции как яркие сюжеты. Так, героический характер воинов в танце «Храбрый отряд Императора Цинь» рисуется под мощный ритм барабанов. В «Мулан» – известнейшая девушка-воин Хуа Мулан, воспетая как в танцах, так и в традиционной хэнаньской опере. Сегодня эту личность знают во всем мире благодаря кинофильмам.

Яркие художественные образы народных танцев раскрываются педагогами-хореографами в работе над композициями. Сюжеты и образы музыкально-хореографических произведений визуально дополняются традиционными или сценическими костюмами и сценической средой. Постижение детьми понятных и привлекательных сюжетов, ролей помогают развитию их образно-эмоциональной сферы, исполнительских навыков.

🕮 *Литература*

1. Лю, Дань. Исследование выявления, развития и стратегий вмешательства в слабость традиционной этнической музыки / Дань Лю // Этнические исследования Гуйчжоу. – № 05. – Шэньси, 2019. – С. 119–122.

2. Ли, Яньци. Наследование и развитие народной музыки меньшинств Гуанси в школьном образовании / Яньци Ли // Этнические исследования.– №12. – Шэньси, 2018. – С. 126–127.

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В КИТАЕ

THE CURRENT STATE OF MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC EDUCATION OF PRIMARY SCHOOL CHILDREN IN CHINA

Ци Луцзин
Qi Lujing
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – Лю Цзин, кандидат педагогических наук

Аннотация. *В статье рассматриваются основные тенденции, отражающие современное состояние музыкально-хореографического воспитания младших школьников в Китае. Особое внимание уделяется формам обучения хореографическому искусству.*

Annotation. *The article discusses the main trends reflecting the current state of musical and choreographic education of primary school children in China. Special attention is paid to the forms of dance training.*

Ключевые слова*: хореографическое воспитание, обучение танцам в китае, онлайн обучение.*

Keywords*: choreographic education, dance training in china, online training.*

Хореографическое, художественное и музыкальное образование входят в тройку лидеров современного китайского дополнительного образования. В основу классификации системы хореографического образования положено два критерия: цель обучения и возраст обучающихся. В соответствии с целью обучения в системе хореографического образования выделяют два основных направления: обучение по интересам; подготовка учащихся к экзамену по искусству. При этом 75 % всего рынка образовательных хореографических услуг составляет обучение по интересам.

В соответствии с возрастом обучающихся система хореографического образования включает образование для взрослых и образование для детей, при этом последнее занимает основную долю рынка.

Детское хореографическое образование является одним из основных условий качественного общего образования. Сочетая в себе музыку и хореографию, оно становится доступным для детей, поскольку художественные образы интуитивно понятны и просты для восприятия детьми. Танец имеет большое значение для развития детского интеллекта, эстетических способностей и поддержания физического и психического здоровья.

Если в прошлом хореографическое образование детей в Китае составляли в основном этнические танцы, то в последние годы мегаполисы, такие как Пекин и Шанхай, стали лидерами в представлении образовательных хореографических услуг, включающих множество современных танцев, таких как уличные, спортивные и даже танец живота. К настоящему времени хореографическое образование младших школьников представлено жанровым разнообразием, способным удовлетворить различные интересы детей: джазовый танец, латинский танец, современный танец, китайский классический танец, танец модерн, уличные танцы и др.

В целом, танцевальный рынок Китая показывает невероятную динамику роста интереса к хореографическому обучению и воспитанию. Так, например, в 2019 г. в стране обучались танцам около 260 миллионов человек в возрасте от 3 до 18 лет.

Среди основных факторов развития рынка образовательных хореографических услуг в Китае мы можем выделить следующие: благоприятная государственная политика, повышение уровня жизни населения, осведомленность родителей о гармоничном воспитании и развитии личности ребенка, государственная поддержка частных предпринимательских образовательных инициатив и технологическая зрелость.

Так, на государственном уровне постепенно внедряется комплексная система оценки качества хореографического воспитания, которая в долгосрочной перспективе будет иметь дополнительные бонусы для специального художественного образования. В последние годы национальная политика изменилась с прямых бонусных баллов при поступлении в ВУЗ на метод интеграции во всеобъемлющую систему оценки качества.

С 2013 года государство последовательно проводит политику по дальнейшему продвижению системы оценки художественных способностей школьников, усилению эстетического компонента в школьном образовании, поддержке и поощрению частного образования, а также подчеркивает, что художественно-эстетическое образование должно занимать существенную долю в системе общего образования.

Повышение осведомленности родителей об образовании, повышение уровня потребления способствовало развитию рынка художественного образования, а именно: на обучение детей танцам стало приходиться 31% рынка обучения детей искусству.

Кроме того, родители стали уделять больше внимания развитию интересов детей. Потребности родителей в развитии творческих способностей своих детей напрямую влияют на популярность рынка качественного художественного образования. Так, из всех направлений образования именно художественному отдают свое предпочтение 65% родителей.

В то же время экономическое развитие способствует постоянной оптимизации структуры потребления, а повышение уровня потребления продолжает стимулировать спрос на художественное образование. В настоящее время в структуре рынка художественного обучения детей в Китае обучение танцам и музыкальное обучение занимают первые два места с долей рынка более 30%, а обучение искусству занимает третье место, составляя около 25%.

Участие частного капитала в продвижении компаний по хореографическому образованию способствует увеличению количества танцевальный студий в стране, что безусловно будет способствовать расширению рыночной индустрии, предоставлению услуг хореографического воспитания детей.

За последние два года объем инвестиций и финансирования хореографически-образовательных услуг в Китае значительно увеличился. Так, в частности, были одобрены инвестиционными компаниями многие хореографические центры и учебные заведения, такие как Sugar Bean Square Dance, SINOSTAGE Dance State, New York International Children's Club, DANCEA, T Stage Stars и т. д.,

Интеграция образования и капитала в Китае демонстрирует, что в долгосрочной перспективе подобное сотрудничество будет повышать не только доступность хореографических образовательных услуг, но и повышать их качество. Вливание капитала способствует увеличению инвестиций учебных заведений в образование и технологии, улучшению качества предлагаемых образовательных услуг, а также повышению конкурентоспособности педагогов, появлению исследований и разработок в области хореографического воспитания и т. д. Высокий уровень развития технологий способствует все большему распространению онлайн-образования в области хореографии, что способствует интенсификации индустрии хореографического образования.

В настоящее время в Китае даже ведущие хореографические учреждения образования расширяются по всей стране за счет прямых продаж дистанционных образовательных услуг и в виде франшиз. Однако по мере того, как Интернет-тенденции продолжают набирать оборот, многие компании, занимающиеся обучением танцам, стали объединять свои усилия в онлайн формате: онлайн-трансляции, занятия с двумя преподавателями и другие технические средства.

Сегодня китайское танцевальное онлайн-образование, в основном, представляет собой специальные видеоплатформы для обучения танцам, сообщества любителей танцев, поставщиков услуг платного контента SaaS и поставщиков контента (хореографические учебные заведения, студии, учителя танцев и т. д.).

Например, в 2018 году крупномасштабный центр искусств Little Swan Art Center начал применять модель O2O-образования, объединяющую онлайн-обучение и очное обучение. Результатом такого O2O-образования стало уже к сентябрю 2019 г. наличие по всему Китаю 415 франчайзинговых школ эстетического воспитания Little Swan Art Center.

Кроме того, многие небольшие танцевальные студии и учебные заведения предпочитают сотрудничать со сторонними поставщиками технических услуг для создания собственной платформы онлайн-обучения. В настоящее время более известный поставщик услуг онлайн-образования SaaS Maker Artisan помогает учебным заведениям создавать хранилища знаний в своих публичных аккаунтах WeChat, используя онлайн-трансляции, записанные уроки и социальные группы, а также интегрирует онлайн и офлайн, одновременно открывая мобильное приложение, онлайн-школу для ПК, небольшие обучающие программы и т. д. Они обеспечивают подключение к всемирной паутине, формируют трафик частного домена и обеспечивают быстрое развитие. Например: Wu Yulun можно сравнить с классом хорошего педагога, а общее количество учеников за короткий период времени уже превысило 400000 человек. Безусловно, учебные заведения формата офлайн даже представить себе не могут такое количество учеников.

Таким образом, хореографическое образование в онлайн-формате интенсивно распространяется на территории всего Китая. Так, по данным Guangzheng Hang Seng, по состоянию на август 2019 года в стране было зафиксировано 38986 онлайн-точек танцевальных учебных заведений различных брендов, в том числе 3590 детских танцевальных учебных заведений. Лидерами же по обучению танцам в офлайн-режиме выступают три крупнейшие компании: Little Swan Art Center, Isee Cinderella и Red Dance Shoes. К сожалению, общее количество их центров оффлайн-обучения насчитывает всего около 488, и они составляют лишь 1,25% от общего числа образовательных центров.

🕮 *Литература*

1. Базарова, Н. П. Азбука классического танца. Первые три года обучения: учебное пособие / Н .П. Базарова, В. П. Мей. – СПб. : Лань, 2006. – 240 с.

2. Зайкина, В. Л. Роль педагога дошкольного образования в развитии творческих способностей детей / В. Л. Зайкина // Дополнительное образование и воспитание. – 2011. – № 1. – С. 48.

3. Петрушин, В. И. Психология и педагогика художественного творчества : учебное пособие для ВУЗов / В. И. Петрушин. – 2-е изд. – М. : Академический Проспект ; Гаудеамус, 2008. – 490 с.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В ПРОЦЕССЕ ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ УЧАЩИХСЯ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ШКОЛ КИТАЯ

THE USE OF FOLK MUSIC IN THE PROCESS OF CREATIVE DEVELOPMENT OF STUDENTS OF GENERAL EDUCATION SCHOOLS IN CHINA

Цинь Юе
Qin Yue
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – Ю. А. Косик, кандидат культурологии

Аннотация. *В публикации рассматриваются особенности использования народной музыки в процессе творческого развития учащихся общеобразовательных школ Китая. Выявляется важность использования народной музыки в образовании в целях всестороннего развития личности, в том числе творческого развития.*

Annotation. *The article discusses the features of the use of folk music in the process of creative development of students of general education schools in China. The importance of using folk music in education for the comprehensive development of the individual, including creative development, is revealed.*

Ключевые слова*: народная музыка, школа, развитие, творчество.*

Keywords: *folk music, school, development, creativity.*

Музыка как один из высших видов искусства с древнейших времен в Китае рассматривалась с позиции ее высшего предназначения – формирования высоконравственной, художественно образованной и эстетически воспитанной личности, т.е. прежде всего она выполняла социальные функции. Специфика системы музыкального образования в Китае выражается в том, что в восточной традиции музыка (как искусство и как предметная область обучения, воспитания и развития личности) представляет философию жизни, ее созерцание в музыкальных красках, звуках, интонациях и ритмах (западная культура смысл искусства видит в передаче через музыкальную материю эмоций и чувств человека). Одной из отличительных особенностей китайского и европейского философско-мировоззренческого восприятия мира является то, что «западная традиция требует действования в поисках истины «проникновения» в сущность через явление, а восточная – признает возможность постижения истины, сущности через созерцание и непосредственное восприятие» [3, с. 25-26].

Разнообразный художественно-образный мир вокальной народной культуры, содержащиеся в ней этические и моральные принципы позволяют включать её в содержание образования с тем, чтобы на основе традиций выстраивать художественно-эстетическое воспитание подрастающего поколения.

Повышение качества образования, его ориентация на формирование творческой личности, способной к усвоению духовных и культурных ценностей этноса, являются приоритетными задачами для современного этапа развития Китая. В возрождении культурных традиций народа ведущую роль играет искусство, особенно музыка, которая предопределяет актуализацию культурно-эстетического, в частности музыкального образования школьников. Термин «эстетическое воспитание» переводится с китайского как «воспитание красотой». Для китайца красота – суть искусства, поэтому продукт художественного творчества должен быть эстетически привлекательным. С начала XXI в. музыкальное образование школьников в Китае переходит к новому этапу, который характеризуется привлечением к учебному процессу произведений западноевропейских композиторов, предоставляющих преимущества вокально-хорового обучения, а уроки пения даже получили общее название «школьная песня» («Сюетан Юеге»). «Уроки школьных песен» появились сначала в Шанхае, а затем получили распространение по всей стране. «Сюетан Юеге» – уроки, на которых дети разучивают песни, проводятся один раз в неделю и введены в расписание занятий в общей школе как обязательные. В Устав по музыкальному воспитанию в девятилетних школах наряду с такими компонентами, как пение, грамотность, инструментальное музицирование, входит освоение фольклора.

Глубокое знание и понимание собственной музыкальной традиции формирует интеллектуально-культурный фундамент, позволяющий китайским обучающимся интегрироваться в мировое музыкальное пространство на правах равноценного участника межкультурного обмена, который характеризуется «такими признаками, как преемственность, интегративность, паритетность. При этом преемственность характеризует сохранение самобытных национальных традиций, отведение этническому компоненту достойного места в межкультурных проектах» [1, с. 15], какими являются популярные и перспективные сегодня образовательные обмены, а также международные конкурсы и фестивали, позволяющие китайским исполнителям популяризировать национальное искусство в его лучших традиционных образцах.

Современная общеобразовательная школа стремится совершенствовать эстетическое воспитание подрастающего поколения, находить резервы для совершенствования творческого развития личности на основе базовых

традиций народного образования. Значительное внимание уделяется повышению эстетической направленности занятий, поиску новых форм внеклассной работы по приобщению учащихся к изучению истории своего народа, овладению навыками исполнительского искусства, народного творчества и ремесел, сохранению духовных традиций, охране памятников культуры. Обращение к народному вокальному искусству в школьном образовании не сводится к овладению определенным набором знаний и умений – речь идет о формировании внутреннего мира школьников. Посредством приобщения к традиционным исполнительским вокальным техникам ребенок осваивает культурный опыт, формирует целостное представление о мире народного искусства. Только предметы гуманитарного цикла (литература, изобразительное искусство, музыка) не в состоянии выполнить эту задачу. В данном случае требуется комплексный подход, включающий сочетание разных форм образования и методов воспитательного воздействия, а также развития навыков самостоятельно обучения.

Особую актуальность приобретает в обозначенном выше контексте сочетание традиционных национальных подходов (понимание значения музыкального искусства как средства гармонизации духовного мира человека, природы и социума, доминирование коллективной вокально-хоровой формы музыкального образования, сохранение в содержании образования традиционного певческого репертуара, обучение игре на музыкальных инструментах) и музыкально-педагогических инноваций (творческое развитие личности ребенка). Для этого на уроках музыки используются элементы театрализации, проводится в работе учет взаимосвязи между мелодией и интонацией, языком, а также используется аксиологический потенциал народной музыки.

📖 *Литература*

1. Мю, П. Музыкальное образование в начальных и средних школах / П. Мю. – Шанхай, 1996. – 112 с.

2. Чан, Л. Народная песня как феномен китайской музыкальной культуры : автореф. на соиск. уч. ст. канд. Искусствоведения / Л. Чан. – СПб., 2007. – 23 с.

3. Чжу, С. Сравнительное изучение китайско-русского преподавания вокальной музыки / С. Чжу // Консерватория музыки. – Чунцин, 2017. – 234 с.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ СИСТЕМЫ К. ОРФА В МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

METHODOLOGICAL BASIS FOR USING THE ELEMENTS OF THE K. ORF SYSTEM IN THE MUSICAL DEVELOPMENT OF YOUNG SCHOOL CHILDREN

Цянь Шэнцзе
Qian Shengjie
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – Лю Цзин, кандидат педагогических наук

Аннотация. *В статье рассматриваются некоторые методологические основания использования элементов системы К. Орфа в музыкальном развитии младших школьников. Особое внимание уделяется основным этапам при подходе к решению проблемы развития музыкальных способностей.*

Annotation. *The article examines some of the methodological grounds for using elements of the Orff system in the musical development of primary schoolchildren. Particular attention is paid to the main stages in the approach to solving the problem of the development of musical abilities.*

Ключевые слова: *К. Орф, методика музыкального воспитания, младший школьный возраст.*

Keywords*: K. Orf, methods of musical education, younger school age*.

Работа с системой Карла Орфа предполагает, в первую очередь, наличие групп детей, при этом размеры и состав групп могут быть вариантными. Предполагается, что занятия, основанные на этой методике, проводятся в специально оборудованных достаточно больших помещениях/классах/залах, где, помимо прослушивания музыки и ее исполнения на музыкальных инструментах, можно выполнять какие-либо движения или играть в музыкальные игры.

Каждый педагог-музыкант, обращающийся к системе К. Орфа, при планировании занятий должен разрабатывать определенную программу действий, которая позволит ему структурировать содержание своей учебной программы в соответствии с данной методологией. Для этого необходимо решить следующие задачи: определить содержание этапов и последовательность их внедрения в процесс музыкального воспитания младших школьников, выбранный в экспериментально-поисковой работе; отобрать комплекс упражнений, направленных на развитие их музыкальных

способностей; наметить необходимые подходы к освоению учениками музыкально-творческого процесса на каждом этапе; обосновать методы, решающие конкретные задачи на каждом этапе их реализации; отобрать литературно-музыкальные материал, способствующий решению поставленных задач в зависимости от этапа.

Осуществленный нами анализ результатов методических положений системы К. Орфа и его последователей, позволил определить основные этапы при подходе к решению проблемы развития музыкальных способностей младших школьников. Прежде всего, речь идет об этапе развития чувства ритма с обращением к музыкально-ритмическим движениям, игре на музыкальных инструментах и словесным упражнениям, как основным видам музыкально-художественной деятельности. Следующим этапом непременно выступает развитие мелодического слуха с использованием звуковысотных шумовых инструментов с использованием, как и на раннем этапе, видов деятельности (музыкально-ритмические движения, игра на музыкальных инструментах и словесные упражнения). И, наконец, третьим этапом в развитии музыкальных способностей младших школьников становится развитие ритмического и мелодического слуха, также объединяющего использование всех заявленных ранее видов музыкальной и художественной деятельности, однако уже с расширенным набором инструментов, способствующих развитию как чувства ритма, так и мелодического слуха.

Методика музыкального обучения, как правило, представляет собой триединство подготовительных, тренировочных и творческих упражнений. Поэтому, даже когда речь идет о развитии чувства ритма, обращение ко всем видам упражнений считается обязательным. Однако для того, чтобы использование методов было поступенным (имеется в виду освоение одних методов действий с их последующей фиксацией), необходимо уделить особое внимание определенным видам, призванным формировать определенные навыки в области музыкального музицирования. При этом необходимо помнить, что доминирующее упражнение не исключает других видов упражнений, используемых на определенном этапе.

Как известно, К. Орф считал, что базисом любого музыкального упражнения, будь то ритм или мелодия, является речевое упражнение. Ритмизованной речью (т. н. «речевые упражнения и игры» К. Орфа) расширяют не только возможности музыкального воспитания, но и даже филологические предметы (родной и иностранный язык). Под речевыми упражнениями подразумевается, в данном случае, ритмическое чтение стихотворного либо прозаического текста. При этом в качестве ритмической основы декламации выступает модель естественного речевого ритма, а также специально созданные композиции, модифицированные для конкретных педагогических целей. В

качестве материала для подобных речевых упражнений для детей, как правило, выступает фольклор: рифмованный, детские песни, шутки, поговорки и др. Каждая речевая модель в соответствии с положениями «Шульверка» подразумевает различную динамическую и регистровую интерпретацию, использования игры на инструментах с разной артикуляцией и в различных темпах и т. п.

Так, например, можно выделит такой элемент, как поэтическое музицирование, который помогает младшим школьником прочувствовать гармонию в звуках поэзии и музыки. Дети изучают стихи с легкостью и удовольствием, а затем читают их необходимым образом с выражением, достигая связи между музыкой и текстом.

Кроме того, прекрасно зарекомендовали себя музыкально-двигательные упражнения, так как именно активные упражнения подготавливают детей к выражению спонтанных движений, учат их изображать эмоции и звуки с помощью элементарных движений (хлопки, щелчки, притопы). У ребенка развивается быстрая реакция, способность ждать и понимать момент своего вступления. Выполняя музыкальные и двигательные упражнения, ребенок выполняет и создает движения, которые в то же время он начинает ощущать через музыку. В младшей школе научиться танцевать не является особой задачей. Отправной точкой в работе учителя являются подвижные игры, в которых дети учатся понимать возможности своего тела, а именно: прыгать со скакалкой, бегать, подпрыгивая, балансировать, вращаться, наклоняться и др. Простые движения, повторяемые различными способами, должны быть одной из главных проблем педагога-музыканта в работе с младшими школьниками. Ни один курс, основанный на принципах музыкального образования, не может быть представлен без движения, поскольку он является неотъемлемой частью основной музыки.

Особое и очень важное внимание отводится в методике К. Орфа музыкальному сопровождению с помощью т.н. «звучащих жестов» (термин «звучащие жесты» принадлежит Г. Китману). И это неслучайно, поскольку подобные звучащие жесты были первыми человеческими инструментами, так как всегда были доступны людям. Это важная часть концепции К. Орфа, поскольку представляет собой одно из лучших средств метроритмического воспитания. Идея использования звучащих жестов (хлопки в ладошки, хлопают по бедрам, груди, щелчки, притопы), заимствованная К. Орфом, прежде всего, у неевропейских народов, отличается своей универсальностью, что важно для качества педагогики. Пение и танцы в сопровождении звучащих жестов позволяют организовать базовую музыкальную импровизацию в любых условиях, даже при отсутствии других инструментов. Звучащие жесты даже без использования тембров музыкальных инструментов позволяют использовать их

эффективно в развитии чувства ритма у детей вместе с двигательной деятельностью. Этот подход является важным методологическим моментом, поскольку ритм постигается и осваивается только в движении. Воспитательное значение ритма и звука для слуха, развитие координационных реакций с использованием звуковых жестов очень эффективно, возможно, звучащие жесты, как форма ритмической работы, не имеет аналогов в педагогической практике с точки зрения доступности и развития творческих способностей, особенно в сочетании с речью и движением.

Своеобразным синтезом игровой формы деятельности, которая включает в себя одновременное воздействие музыки, движения, танца, голоса и изобразительного искусства является элементарный музыкальный театр, который при помощи специальных методов организации театральной деятельности не только является средством для решения развивающих задач, но также помогает решить проблемы с полезным и увлекательным досугом. Они получают самые разные представления о том, как с помощью тембра можно, например, попытаться инструментально «озвучить» сказку. Конечно, с одной стороны, это очень непростая задача для детей младшего школьного возраста, с другой элементарный музыкальный театр интересен и полезен в процессе развития символического мышления, воображения, реакции и памяти.

Изучение и внедрение системы музыкального воспитания К. Орфа в педагогическую практику начальной школы открывает большие перспективы, в основном, из-за его доказанной эффективности и некоторых очевидных преимуществ. Исследования в этой области помогут найти много интересных способов для знакомства младших школьников с музыкальным искусством.

Моторная, инструментальная, тонально-акустическая импровизация и различные их сочетания, искусно направленные и организованные преподавателями, позволяют педагогам-музыкантам практически решить «вечную» проблему, а именно: музыкального обучения и воспитания посредством творчества. Дети на уроках, базирующихся на методике К. Орфа, импровизируют коллективно, что позволяет каждому ребенку «найти свое место» независимо от уровня его музыкальных способностей.

📖 *Литература*

1. Баренбойм, Л. А. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа. Сб. статей / Л. А. Баренбойм. – М. : Музыка, 1978. – 345 с.

2. Келлер, В. «Шульверк» Орфа и его международное значение / В. Келлер // Музыкальное воспитание в современном мире / Редкол. : Д. Б. Кабалевский [и др.]. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 198-201.

3. Одинокова, И. Н. Идеи Д. Б. Кабалевского в профессионально ориентированном музыкально − теоретическом образовании будущих учителей музыки / И. Н. Одинокова // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». − М. : 2014. – № 3. − С. 59−68.

СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПОДГОТОВКИ ДИРИЖЕРА ХОРА В КНР И РБ

CONTENT ASPECTS OF TRAINING CONDUCTOR OF THE CHOIR IN PRC AND RB

Чжан Дунсян
Zhang Dongxiang
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – Е. С. Полякова, доктор педагогических наук, доцент

Аннотация*. В статье анализируется содержание подготовки дирижера хора в КНР и РБ. В обеих странах внимание уделяется музыкально-теоретическим дисциплинам, а также ряду политических и общеразвивающих дисциплин, укрепляющих мировоззрение будущего педагога.*

Annotation. *The article analyzes the content of the training of a choir conductor in the PRC and RB. In both countries, attention is paid to the musical-theoretical disciplines, as well as a number of political and general developmental disciplines that strengthen the outlook of the future teacher.*

Ключевые слова*: подготовка дирижера хора, содержание подготовки, хоровой коллектив, дирижирование.*

Keywords*: preparation of a choir conductor, content of preparation, choir collective, conducting.*

Содержание профессиональной подготовки дирижера-хоровика в учреждениях образования Китая и Беларуси, обеспечивающих профессиональное музыкальное и профессиональное музыкально-педагогическое образование, требует внимательного анализа для точного сравнения уровня подготовки специалиста. Следует отметить, что содержание образования значительно меняется в зависимости от исполнительской или педагогической направленности. По объему преподаваемых дисциплин Пекинская консерватория и Белорусская государственная академия музыки превалируют.

Анализ представленных учебных планов показывает, что подготовка дирижеров-хоровиков доверена в КНР разным учреждениям: осуществляющим подготовку дирижеров-профессионалов для хорового искусства (это консерватории); готовящим дирижеров детских хоров для системы общего музыкального образования (университеты и институты); обеспечивающим подготовку дирижеров любительских хоров – детские, юношеские, взрослые,

однородные, смешанные и пр. (их могут готовить как институты и университеты, так и консерватории).

Академические успехи обучающихся зависят от качества преподавания тех учебных предметов, которые входят в учебный план подготовки дирижера, т. е. учреждение образования играет здесь значительную роль, хотя, разумеется, и личностные качества обучающихся, их дисциплинированность и приверженность обучению накладывают свой отпечаток. В Пекинской консерватории изучаются два предмета, имеющие отношение к хоровому искусству («Хор и дирижирование им» и «Хор в старинной музыке»). Кроме этого, в Пекинской консерватории огромное внимание уделяется теоретическим музыковедческим предметам, что значительно влияет на практические компетенции, проявляющиеся в работе с хором, которые во многом также зависят от учреждения образования и поставленной в нем работы [2].

Внимательный анализ учебных планов Белорусской государственной академии музыки показывает, что среди специальных дирижерско-хоровых дисциплин в БГАМ преподаются следующие: «Хоровой класс (смешанный хор)», «Хоровой класс (женский хор)», «Методика хорового воспитания и образования детей и юношества», «Изучение современного хорового репертуара», «Методика преподавания вокально-хоровых дисциплин», «История русской хоровой музыки», «Хоровая аранжировка», «Хоровое сольфеджио». Восемь изучаемых дисциплин имеют непосредственное отношение к специальности дирижер хора. Кроме этих специальных дисциплин в учебный план БГАМ входят и дисциплины, обеспечивающие качественную теоретическую подготовку будущего дирижера-хоровика: «Полифония», «Инструментальное чтение оркестровых партитур», «История западной музыки», «Сольфеджио», «Методика преподавания музыки», «Анализ музыкальных произведений», «История русской музыки», «История белорусской музыки», «Музыкальная психология», «Белорусский музыкальный фольклор», – все эти дисциплины в значительной мере укрепляют профессиональные компетенции будущего руководителя хора, обеспечивая качественную подготовку специалиста по теоретическим дисциплинам [1]. Как можно заметить Учебный план БГАМ значительно превосходит планы консерваторий КНР.

Среди педагогических ВУЗов, обеспечивающих получение этой специальности, по объему преподаваемых дисциплин и направлениям обучения приоритетным является Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка [3]. Общеразвивающие дисциплины ни в одном из учреждений образования этих стран не занимают сколько-нибудь значительного количества объема часов. Большее внимание уделяется

дисциплинам музыкально-теоретического плана, которые обеспечивают широкую платформу специального раздела образования – подготовка собственно дирижера хора.

В каждом из учреждений образования весомую роль играют политизированные дисциплины: в педагогических ВУЗах КНР – «Основные принципы марксизма», «Идеологическое и нравственное воспитание и его правовая основа», «Введение в идеи Мао Цзедуна»; в Пекинской консерватории – «Этномузыкология и культурная антропология», «Основы музыкальной эстетики»; В БГПУ им. Максима Танка – «Экономика» и «Политология»; в Белорусской государственной академии музыки – «Политология» и «История Беларуси в контексте европейской цивилизации». Как можно заметить, во всех учреждениях образования политические дисциплины как таковые или те, которые включают в себя политические проблемы, присутствуют в обязательном порядке (2 дисциплины). Однако, в педагогических ВУЗах Китая этих дисциплин – 3, а дисциплин, имеющих непосредственное отношение в хоровому дирижированию – 2. Даже наш короткий обзор показывает, что политические, музыкально-теоретические и общеразвивающие дисциплины превалируют перед практикоориентированной и специальной подготовкой дирижера хора. Вероятно, пересмотр и корректировка учебных планов могли бы сгладить это противоречие специальной подготовки.

Сравнение и сопоставление теоретических знаний выпускников музыкально-педагогических ВУЗов КНР и РБ позволяет отметить, что при переводе с русского языка на китайский легко переводились существительные (в предложении – подлежащее, а в логике – субъект), в то время как основные проблемы возникали с переводом глаголов (в предложении – сказуемое, в логике – предикат). Т. е. определение действия всегда вызывало большие затруднения, чем предмет, с которым это действие осуществлялось.

Профессиональная подготовка дирижеров хора в Хуннаньском городском институте (музыкальный факультет) имеет следующие особенности. Занятия хором осуществляются на первых трех курсах по два раза в неделю, поскольку четвертый курс является выпускным, студенты-выпускники от хора освобождаются. Руководителем хора является преподаватель (старший преподаватель, доцент, профессор), который не меняется за весь период обучения, т.е. коллектив (все музыканты в группе поют в хоре) существует с единственным руководителем все четыре года. Каждая группа на третьем курсе начинает специализацию, обычно дирижерскую специальность выбирают 15–16 человек. Один раз в год проводится конкурс хоров и дирижеров в учреждении образования. Каждый из дирижеров по жребию выбирает хор, с которым готовится к конкурсу не зная, какое произведение ему попадется на конкурсе в результате жеребьевки. Обычно перед конкурсом ему дают

возможность поработать с хором 3-4 раза в неделю (2-3 недели). В некоторых группах никто не специализируется по дирижированию, тогда добирают дирижеров из той группы, в которой наибольшее количество специализируется по дирижированию [4].

Таким образом, трехлетнее участие в хоровом коллективе и занятия в классе дирижированием не дают практикоориентированной направленности профессиональной подготовке, только во время конкурса хоров и дирижеров будущий специалист становится перед хором, в лучшем случае от 6 до 12 раз. Причем, этот единственный конкурс проходит 1 раз в году, становясь, таким образом, разовым мероприятием и завершая подготовку специалиста, т. к. на выпускном курсе студенты уже в конкурсе как дирижеры не участвуют, но у них сохраняется дирижирование в классе и пение в хоровом коллективе. На четвертый курс приходится также хоровая практика.

В Белорусском государственном педагогическом университете студенты-музыканты всех специальностей поют в хоре все годы обучения, становятся периодически к хору и занимаются все годы дирижированием в классе. Следует отметить, что специализация у них идет по трем предметам (вокал, инструмент, дирижирование хором). В Беларуси знакомство со школьными хоровыми коллективами начинается с пассивной практики на первом курсе, практика по внеклассной деятельности (2 курс), педагогическая практика на третьем курсе и преддипломная на четвертом курсе. В какой-то степени все эти практики используются преподавателями ВУЗов для формирования профессионализма своих учеников [3].

Итак, мы рассмотрели сущность дирижерской подготовки студентов КНР и РБ. В обеих странах, кроме специальных дисциплин, имеющих отношение к дирижированию хором, значительное количество времени отдается музыкально-теоретическим дисциплинам, обеспечивающим фундаментальность будущей специализации, а также ряду политических и общеразвивающих дисциплин укрепляющих мировоззрение будущего педагога и его кругозор. Наиболее основательные фундаментальные знания по дирижированию хором дает Белорусская государственная академия музыки, приближается к ней Пекинская консерватория. Хуннаньский городской институт и Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка тоже обеспечивают профессиональную подготовку, однако в Китае меньшее количество музыкальных дисциплин, а в Беларуси, хотя их значительно больше, но это обилие мешает концентрации усилий педагогов и студентов на главном – подготовке профессионала дирижера хора.

🕮 *Литература*

1. Учебные планы УО «Белорусская государственная академия музыки» (вокально-хоровой факультет).

2. Учебные планы Пекинской консерватории (дирижеско-хоровой факультет).

3. Учебные планы УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка» (факультет эстетического образования).

4. Учебные планы Хунаньского городского института.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКИ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ

PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR FORMING AESTHETIC CONSCIOUSNESS IN THE PROCESS OF PERFORMANCE TRAINING AT PIANO LESSONS IN HIGHER SCHOOL

Чжан Лумэй,
Е. П. Дихтиевская, кандидат педагогических наук, доцент
Zhang Lumei, E. Dikhtievskaia
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье сформулированы педагогические условия формирования эстетического сознания студентов в процессе их исполнительской подготовки на уроках в высшей школе. Представлены этапы работы над созданием интерпретации музыкального произведения в классе фортепиано.*

Annotation. *The article formulates the pedagogical conditions for the formation of the aesthetic consciousness of students in the process of their performing training in the classroom in higher education. The stages of work on the creation of an interpretation of a piece of music in the piano class are presented.*

Ключевые слова*: эстетическое сознание; педагогические условия; интерпретация; структура сознания.*

Keywords: *aesthetic consciousness; pedagogical conditions; interpretation; structure of consciousness.*

Первейшим условием формирования эстетического сознания является непосредственное персонифицированное общение человека с произведениями искусства. Эстетическое, как феномен, по своему предмету отнюдь не ограничивается художественным, однако доля эстетического в художественном настолько велика, что процесс преподавания искусства должен учитывать закономерности эстетической деятельности. Общая методологическая база отбора, конструирования и применения педагогических условий формирования эстетического сознания должна быть системой, учитывающей следующие факторы: а) единство художественного и технического, где доминирует художественное; б) единство рационального и эмоционально-чувственного, где доминирует эмоционально-чувственное; в) единство эстетической теории и учебно-художественной практики, где ведущим является практический опыт,

его передача. Для этого необходимо предоставить обучаемым возможность участия в музыкальной творческой деятельности по жизненным интересам.

В нашей работе мы выделили следующие педагогические условия формирования эстетического сознания в классе фортепиано:

1 - поэтапная организация интерпретации музыки как художественно-эстетической деятельности, основанной на принципах единства художественного и технического, эмоционального и интеллектуального, эстетической теории и учебно-художественной практики;

2 - систематическая организация художественной творческой деятельности, активизирующей эстетическое начало в решении задач по интерпретации музыки в классе фортепиано;

3 - организация восприятия произведений искусства на занятии в форме переживания, как атрибута художественной деятельности. Преподавание искусства в формах искусства, культивирование в процессе организации педагогического процесса главного сущностного признака самого искусства – переживания;

4 - творческий поиск новых путей для создания единого образовательного пространства, в котором реализуется жизненное кольцо эстетически-художественной системы по Кагану М. С. (красота – эстетический образ – явленная сущность – воспитание) [1];

5 - комплексное включение механизмов формирования эстетического сознания в процессе обогащения художественно-эстетической опыта студентов, обеспечиваемое гибкостью его структурной организации (приращение новых ценностных смыслов в процессе осмысления действительности за счет взаимодействия с существующими компонентами эстетического сознания);

6 - обеспечение культуры персонифицированного диалогического общения и управления творческим ростом личности студента с учетом природы ее уникальности и одаренности;

7 - педагогически целесообразное сочетание формирования эстетических знаний студентов с накоплением ими опыта художественно-эстетической практической деятельности;

8 - создание ситуаций успеха в деятельности по исполнительской интерпретации музыки для каждого студента класса;

9 - создание установки, расширяющей границы искусства в классе и на факультете в целом: от искусства игры, пения, пластического интонирования – к искусству мыслить, чувствовать, оценивать, жить.

Первое из указанных выше условий является, на наш взгляд, важнейшим комплексным педагогическим условием формирования эстетического сознания студентов. Музыка – искусство интонации. Интонационны в широком смысле

все искусства и культура в целом. Музыка – словарь жизненных проявлений. Интерпретация музыки, проходящая через все формы и методы преподавания на уроке фортепиано создает особое смысловое поле для развития эстетического сознания. Объединяющим смысловым стержнем эстетической деятельности будущего учителя-музыканта в классе фортепиано может служить интерпретация музыкальных произведений. Интерпретация является видом художественного творчества. Как любое творчество интерпретация всегда феномен новизны – принципиально новый художественный результат прочтения произведения в процессе диалогического общения с его смыслами. Методология творчества в создании исполнительской интерпретации каждый раз проявляет новизну в пределах диалектики или парадоксальной связи инварианта и варианта.

Современные исследования показывают, что эстетическая деятельность имеет целостную программу, ориентированную на опыт эстетических переживаний. Эстетическая деятельность на уроках обучения игре на инструменте также должна иметь целостную программу. На основе концептуальных представлений о профессиональных сферах действительности (музыки и педагогики) как об интонационно-выразительных формах мы предлагаем в нашем исследовании поэтапную организацию интерпретации музыки как художественно-эстетической деятельности в целях развития эстетического сознания будущего учителя. Методология творчества в музыке и музыкальной педагогике выявляется в едином процессе движения смыслов от протоинтонации как невербального содержательного начала к выразительной форме, проявляющей интонацию как выразительность в соответствующих избранных художественных средствах. Этот процесс справедлив как для теоретической, так и для художественно-практической деятельности. Здесь нами взяты за основы основные положения концепции двойственной интонационной формы В. В. Медушевского [2].

Первый этап – это выбор произведения из содержащихся в программе вариантов. Данный этап предполагает обязательное участие самого студента в этом выборе. Данный этап – выбор произведения – мы относим к этапу протоинтонационному, когда срабатывают именно целостно-художественные механизмы мышления, позволяющие «стягивать» информацию об избираемом произведении на основе множества факторов как художественного, так и технического характера. Эпоха, стиль, характер произведения, фактурные компоненты музыкального текста произведения, его ритм – все предстает перед слушателем как целостная интонационно-выразительная форма, и он делает свой выбор. Здесь важно подчеркнуть, что срабатывает механизм, основанный на структуре эстетического сознания, эстетический опыт будущего учителя-пианиста позволяет ему сделать выбор, что в дальнейшем оборачивается

приращением новых компонентов в структуре эстетического сознания, обеспечивая ее непрерывное развитие.

Преподаватель предлагает ему на выбор произведения, оперируя при этом понятиями, являющимися собственно категориями эстетики – красиво, любовь, возвышенно, трагично, удовольствие и др. Именно на данном этапе проявляется внутренний эстетический потенциал личности студента, выражается его внутренняя необходимость жить по законам красоты. Как известно, потребность является пусковым механизмом эстетической деятельности субъекта. На первом этапе внутренняя потребность личности обучаемого, не утрачивая своей уникальности, обогащается художественно-эстетическим опытом, который содержится в новом избираемом им произведении.

Второй этап – также по своей сущности протоинтонационный. Это – этап вживания в произведение, его целостное исследование путем погружения в художественно-интонационную образность музыкальной ткани. Здесь срабатывают механизмы структурной полноты эстетического сознания обучаемого. Студент в процессе художественно-исполнительской деятельности способен мыслить, оценивать, переживать, воображать, восхищаться, любить, воспринимать окружающий мир и себя в нем эстетически и художественно. Формирование индивидуального эстетического сознания происходит в опыте практической деятельности эстетических переживаний. Опыт переживания обеспечивает диалектику индивидуального и общественного сознания. Происходит усвоение ценностей из культуры, социальной среды вместе с формами и стереотипами эстетики, в то же время происходит утверждение уникальной структуры индивидуального сознания. На данном этапе важно, чтобы был простор для действия той самой красоты, которая раскрывает выразительную сущность самой вещи.

Третий этап – диалог-интерпретация совместной с преподавателем деятельности. Это переходный от протоинтонационного к интонационному этап, где на первый план выходит совместное педагогически направленное исследование произведения, как с технической, так и с художественной точек зрения в их единстве. Художественный образ принципиально многозначен и допускает вариативность его истолкования. Художественный анализ музыкальных произведений опирается на методику целостного интонационного анализа, разработанную в концепциях Б. В. Асафьева, В. В. Медушевского и др.). Специфика педагогически направленной интерпретации художественных произведений в классе фортепиано – это первоначальное выявление в музыкальном содержании воспитательного потенциала; корректное в художественном отношении дидактическое осмысление музыкального материала; драматургическая организация педагогического действия, в ходе

которого эстетические качества данного произведения проявятся полноценно в процессе его исполнительского освоения. На данном этапе, требующем совместных с преподавателем фортепиано усилий, происходит развитие эстетического сознания студента, ориентированное на все компоненты структуры сознания. Здесь требуется опора на исторические знания культурологического, художественного плана, активному формированию фонда знаний и представлений культурно-исторического плана. В то же время происходит активное формирование фонда знаний и представлений культурно-исторического плана.

Четвертый этап – исполнительская интерпретация-презентация в классе. Это интонационный этап деятельности эстетического сознания. Здесь сознание работает на экспозицию результата. Исполнительская интонационная форма предстает здесь как результат работы языка разума и интуиции. Условием развития структуры эстетического сознания здесь является работа именно на успешный результат, что стимулируемые его ведущие ценностные механизмы. Интонация здесь выступает как нерасторжимое единство всех сторон звучания, опирающееся на интонационно-речевой, двигательно-пластический опыт и стоящий за ним опыт духовной жизни. На этапе исполнительской интерпретации произведения в классе фортепиано оформляется красота как явленная сущность произведения в живом исполнении студентом.

Пятый этап (интонационный) – интерпретация-исполнение в условиях публичной ответственности (контрольный урок, зачет, экзамен). На наш взгляд, на данном этапе необходимо воспитание личностной эстетической ответственности за звучание интерпретации как компонента его социально-публичной презентации. Согласно существующей общепедагогической установке на успешное обучение, необходимо обеспечить публичное выступление студента, которое принесет ему внутреннее удовлетворение и явится стимулом дальнейшего овладения исполнительскими компетенциями в классе фортепиано. Здесь обязательным является элемент поощрения, в том числе, следует отметить степень индивидуально-личностного прочтения-интерпретации произведения студентом.

Шестой этап является весьма ответственным, как завершающий процессуальный цикл освоения одного из музыкальных произведений программы в классе фортепиано. Данный этап выстраивает цепочку Традиции, как принадлежащий к существованию художественной мастерской преподавателя фортепиано, который в идеале сам является интерпретатором и исполнителем произведения искусства, кроме того, педагогом, который помогает наглядно овладеть методами работы над музыкальными произведениями программы. Данный шаг несет ответственность за включение каждого освоенного произведения программы в пианистический репертуар

будущего учителя музыки и, тем самым, готовит будущую встречу произведения как художественного «сообщения» его будущим ученикам в том области педагогики, где он будет проявлять свои компетенции. Это этап рефлексии, связующий процесс освоения студентом специальных и общеэстетических компетенций в классе фортепиано, а также на уровне новой протоинтонационной явленности предвосхищающий будущие возможности успешного решения будущим учителем профессиональных художественно-педагогических задач.

Таким образом, формирование эстетического сознания на уроке фортепиано должно учитывать в построении методики преподавания единство общеэстетического и специфически-художественного в выразительной музыкальной форме. Чем более вариативной будет интерпретация произведения на этапах разучивания произведения, тем более вероятным будет вызревание собственной авторской интерпретации в пределах диалектической взаимосвязи инварианта и варианта. Преподаватель, обладая развитым художественно-эстетическим сознанием, должен строить музыкально-эстетическую деятельность на уроке, пользуясь умением оперировать образными формами. Так, он может успешно развивать эстетическое сознание студента, создавая в своем сознания «образ» каждого ученика на основе личностного представления о нем, пользуясь как структурно-аналитической, так и нечленимо-целостной стратегиями. Важнейшим условием формирования эстетического сознания является осознание в построении процесса преподавания связей музыки и жизни. Такие связи обеспечивает существование в музыкальном искусстве, в музыкальной форме значимых видов опыта жизни - интонационно-речевого, двигательно-пластического и стоящего за ними духовного опыта.

📖 *Литература*

1. Каган, М. С. Философия культуры: Учебное пособие / М. С. Каган. – СПб., 1996. – 310 с.

2. Медушевский, В. Интонационная форма музыки : Исследование / В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.

МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФЛЕЙТЕ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ

METHODOLOGICAL ASPECTS OF TEACHING TO PLAY THE FLUTE IN EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF CHINA

Чжан Цзыхань
Zhang Zihan
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – О. Н. Григорьева, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье рассмотрено содержание методического обеспечения обучения игре на флейте в контексте повышения качества музыкального образования. Выделены и охарактеризованы элементы методики обучения игре на флейте начинающих исполнителей. Проанализированы проблемы и пути формирования исполнительского мастерства в учреждениях образования Китая.*

Annotation. *The article considers the content of the methodological support of teaching to play the flute in the context of improving the quality of music education. The elements of the methodology for teaching the playing of the flute for beginner performers are highlighted and characterized. The problems and ways of formation of performing skills in educational institutions of China are analyzed.*

Ключевые слова*: методика обучения игре на флейте, исполнительское дыхание, постановка рук, музыкальная выразительность.*

Keywords: *technique of teaching to play the flute, performing breathing, setting of hands, musical expressiveness*.

Флейта является одним из самых техничных инструментов среди деревянных духовых инструментов. Данный инструмент требует от музыкантов высоких исполнительских навыков, поскольку часто выступает солирующим инструментом в оркестре, исполняя технически сложные мотивы с большим количеством пассажей, мелизмов и других элементов. Отличный флейтист должен не только соответствовать эстетическим потребностям слушателей, но и обладать исключительно профессиональными навыками игры на флейте. Следовательно, способность к исполнению играет решающую роль в подготовке музыканта.

Аппликатура, смысловые акценты, постановка рук и другие методические аспекты отражают профессионализм исполнения. Не смотря на то, что эти навыки являются необходимыми и привычными элементами повседневной тренировки, они чрезвычайно важны в сценической деятельности. Если в этих

аспектах есть недостатки, это повлияет на артистический уровень всего выступления. Поэтому исполнители должны придавать большое значение исполнительскому мастерству в процессе обучения.

Рассмотрим основные элементы методики обучения игре на флейте.

Первым условием нормального развития исполнительских средств является целесообразная постановка. Под постановкой при игре на инструменте следует понимать положение корпуса исполнителя, способ держания инструмента, приемы извлечения звука и характер исполнительских движений. Одной из важных составляющих методики является овладение игровой позой [2]. Во время исполнения стоя музыкант должен распределить вес своего тела на обе ноги, при этом левая сторона тяжелее, а правая легкая. Во время игры слега наклоняйте корпус вперед. Центр тяжести тела следует соответствующим образом отрегулировать в соответствии с характером произведения, а скорость игры следует изменять постепенно, чтобы не влиять на общий контроль дыхания. Если исполнитель играет музыку сидя, он не должен откидываться назад и постоянно опираться на стул, а его спина должна быть выпрямлена. Таким образом, при игре на флейте требуется, чтобы не только звук был красивым, но и постановка тела соответствовала выразительности музыкального произведения.

Постановка рук флейтиста также требует особого внимания. Музыканту необходимо отрегулировать способ удерживания флейты. Во время всего процесса исполнения рука и грудь должны образовывать соответствующий диапазон пространства, необходимо полностью расслаблять плечи и руки, чтобы пальцы могли играть более гибко и быстро. Если держать флейту в течение длительного времени неправильно, это вызовет боль в руке, что приведет к недостаточной концентрации в процессе выполнения и, в конечном итоге, повлияет на качество исполнения.

Существенным элементом методики является улучшение дыхательных навыков во время выступления. Во время игры на любом музыкальном инструменте, если вы хотите добиться красивого звучания, исполнитель должен хорошо выполнять дыхательные упражнения, применять правильный метод дыхания, чтобы обеспечить более полный и мягкий звук, играть более красивым тоном. Показателем правильного дыхания флейтиста является стабильный звук. Если флейтист плохо играет на высоких частотах, давление воздуха, создаваемое во время выступления, относительно низкое. Флейта включает в себя высокий, средний и низкий диапазоны. Во всем процессе исполнения разные диапазоны показывают разные эффекты исполнения. Поэтому, если игрок хочет улучшить свои навыки выступления, самое важное – выполнять соответствующие упражнения в соответствии с характеристиками

каждого диапазона и в то же время овладевать ритмом дыхания, чтобы добиться качественного эффекта.

В процессе игры на флейте достижение изменения окраски звука сильно отличается от других инструментов. Музыканты должны четко понимать тембр флейты во время практики. Если тембр и тембровые характеристики флейты недостаточно полны, потребуется много практики для освоения данным средством музыкальной выразительности. Начинающим исполнителям следует овладевать тембральной окраской с коротких тонов, чтобы иметь соответствующее понимание тембра, а когда влияние коротких тонов станет лучше, практиковать длинные тона.

Основные навыки игры на флейте включают в себя теорию и технику. Среди них обучение технике является основной частью обучения. В реальной практике игры на флейте необходимо правильно отрабатывать навыки аппликатуры, позы стоя и сидя, дыхания и т. д. Начинающие музыканты должны проходить этот путь под руководством учителей, следовать научным методам обучения и иметь позитивный настрой, чтобы в перспективе быть способными преодолеть барьеры технических трудностей и навыков [1].

Значимым фактором и преимуществом в овладении мастерством игры на флейте являются личностные качества и характеристики исполнителя. Во-первых, это желание, любовь к музыке и интерес к обучению на флейте. Личностный интерес является основой для настойчивости в обучении. Во-вторых, музыкант должен обладать стойкой силой воли. Тренировка игровых навыков не достигается в одночасье, а может быть завершена только после многих лет упорных тренировок. Поэтому сила воли является основой настойчивости. В-третьих, исполнитель должен уметь совмещать теорию с практикой, сочетать овладение теоретическими знаниями с получением завершенных игровых навыков. Теоретические знания являются важным компонентом в развитии всестороннего музыкального мастерства, который нельзя недооценивать. На их основе в сочетании с игровыми навыками формируется уникальный артистический темперамент исполнителя.

Следует заметить, что школа и университеты пока еще не уделяют достаточного внимания обучению игре на флейте, а уровень преподавательского состава в области преподавания на данном инструменте относительно низкий [3]. Классические методы обучения, ориентированные исключительно на техническую сторону исполнения, не всегда позволяют учащимся эффективно улучшать свои индивидуальные навыки и умения. По сравнению с Южной Кореей и другими странами, в которых флейта является обязательным инструментом на музыкальных курсах начальной и средней школы, популярность флейты в городах четвертого и пятого уровней в Китае очень низка, что привело к медленному обновлению методики обучения игре

на флейте. Данный музыкальный профиль в младших колледжах существует только как второстепенный курс, а качество курсов, качество преподавания флейты в художественных учебных заведениях недостаточно высоки. В процессе занятий большое количество изучающих флейту людей теряют интерес и мотивацию к обучению. Вместе с тем, флейта очень привлекательна как для сольного, так и для ансамблевого исполнения. Но в настоящее время ситуация такова, что в музыкальных учебных заведениях процент открытия ансамблевых курсов очень низок, а качество предлагаемых услуг вызывает беспокойство. В процессе обучения студенты в основном играют соло и под аккомпанемент фортепиано. Они не могут получить эффективный сценический опыт в ансамбле и ансамбле, а также не могут играть совместно с другими инструментами.

Таким образом, исполнители на флейте должны постоянно укреплять свои собственные навыки, а также усилить свой вклад в музыкальное восприятие и создание музыкального образа. Игра на флейте – это способ артистического исполнения, а также особый вид художественного самовыражения. Поэтому для того, чтобы исполнитель мог хорошо выступать на сцене, состоятся как профессиональный музыкант, помимо сильных исполнительских навыков, он должен иметь музыкальную грамотность и эмоциональность, чтобы по-настоящему показать стиль отличного флейтиста на сцене. Все вышесказанное свидетельствует о необходимости совершенствования методов обучения не только в техническом, но и мотивационном плане с учетом опыта западных стран, в том числе, инновационного опыта преподавания флейты в Республике Беларусь.

📖 *Литература*

1. Гао, Цзясинь. Как улучшить навыки исполнительского мастерства в игре на флейте / Цзясинь Гао // Голос Желтой реки. – 2019. – № 24. – С. 42.

2. Чжэн, Дань. Исследования по совершенствованию навыков игры на флейте / Дань Чжэн // Художественная критика. – 2016. – № 11. – С. 88-90.

3. Ян, Лин. Исследования и размышления по основам обучения игре на флейте / Лин Ян // Учебные исследования по образованию. – 2019 – № 9. – С. 214-215.

ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ ФОРТЕПИАННЫХ ТРАДИЦИЙ Ф. ЛИСТА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ

FEATURES OF TRANSLATION OF THE PIANO TRADITIONS OF F. LIST IN THE PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION OF CHINA

Чжан Юэ, Е. Г. Шатько, кандидат искусствоведения, доцент
Zhang Yue, H. Shatko
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье выявляются особенности претворения фортепианных традиций Ф. Листа в профессиональном музыкальном образовании Китая. В обозначенном аспекте осмысливается значение новаторских достижений венгерского композитора в исторической ретроспективе; изучаются учебные программы ведущих национальных ВУЗов Китая; анализируются исполнительские интерпретации произведений Ф. Листа ведущими представителями современной китайской фортепианной школы.*

Annotation. *The article reveals the peculiarities of the implementation of the piano traditions of F. Liszt in the professional musical education of China. In this aspect, the author comprehends the significance of the innovative achievements of the Hungarian composer in historical retrospect; study programs of the leading national universities in China; analyzes the performing interpretations of F. Liszt's works by leading representatives of the modern Chinese piano school.*

Ключевые слова*: фортепианные традиции Ф. Листа; обучение пианистов в Китае; исполнительская интерпретация.*

Keywords: *F. Liszt's piano traditions; training pianists in China; performing interpretation.*

Китайская фортепианная исполнительская школа в современной мировой музыкальной культуре занимает прочные позиции и отличается особой технической подготовленностью и виртуозностью исполнителей. Этот факт обусловливает интерес китайских исполнителей к сочинениям, дающим возможность показать блестящие технические возможности пианиста. В обозначенном контексте значительную роль играют новаторства в области фортепианного исполнительства венгерского композитора-романтика Ференца Листа. Фортепианное творчество композитора занимает лидирующие позиции в исполнительской практике пианистов всего мира, а в учебных программах ВУЗов КНР изучение его творчества наследия композитора является

обязательным этапом обучения. Все это обусловливает актуальность нашего исследования и определяет его основную цель, в которой выявляются особенности претворения фортепианных традиций Ф. Листа в профессиональном музыкальном образовании Китая. Так же в научном поле нашего исследования оказываются исполнительские интерпретации фортепианных опусов композитора ведущими китайскими пианистами.

Разные грани творчества Ф. Листа неоднократно привлекали внимание исследователей всего мира. В ряду русскоязычных источников обозначим работы А. Аймакановой, А. Будяковского, К. Зенкина, Я. Мильштейна и мн. др. [см. об этом 1, 2]. Иностранная литература, посвященная изучению музыкальной поэтики Ф. Листа в современных историко-теоретических, текстологических, педагогических аспектах, связана с именами таких ученых, как К. Хамбургер, Н. Наглер [см. 1, 4] и др. В их научных трудах выявляются пути воздействия личности и творчества венгерского композитора и пианиста на последующие стилевые направления и его влияние на формирование новых принципов фортепианного искусства XX века.

В изучении роли и значения творчества Ф. Листа необходимо также отметить работы китайских музыковедов, посвященные разным граням его деятельности и вопросам становления и развития китайской фортепианной школы XX – начала XXI веков. Так, в работе Бянь Мэн рассматриваются проблемы педагогической теории современного китайского фортепианного исполнительского искусства, изучается связь с европейскими традициями и принципами воспитания пианиста [3]. В ряде работ китайских музыковедов прослеживается идея взаимосвязи китайской и западной музыки, исследователи актуализируют яркие достижения в области национальной педагогики, поднимают вопросы развития современной китайской музыки и традиций высшего музыкального образования в Китае. В современной музыкальной науке КНР личность композитора Ф. Листа, его фортепианное творчество, проблемы стиля активно анализируются с разных позиций, что подтверждается рядом исследований, в их числе работы Чень Юйн, в которых представлен научный взгляд на музыкальный язык Ф. Листа, жанрово-драматургические и композиционные особенности его фортепианных сочинений [5]. В целом, особая роль в трудах, посвященных Ф. Листу, отводится значению Венгерских рапсодий, их взаимосвязи с национальной венгерской культурой и стилем вербункош. Вместе с тем, диалог творчества Ф. Листа и традиций фортепианного исполнительства в эпоху романтизма остается одной из востребованных тем в китайской науке и образовательных программах.

Известно, что фортепианное творчество Ф. Листа очень тесно связано с его исполнительской практикой. Деятельность Ф. Листа-пианиста дала толчок музыкально-просветительскому движению, способствовала распространению

завоеваний романтического типа музицирования и утверждению нового взгляда на фортепиано как на универсальный инструмент. Нововведения Ф. Листа явились не только одной из вершин романтического искусства, но стали переходным звеном к музыке XX века.

В китайских ВУЗах на современном этапе сложилась основательная традиция изучения фортепианных сочинений Ф. Листа и включения их в образовательный процесс, что находит отражение в учебных программах разных образовательных уровней (колледжи, институты, консерватории, университеты). Так, в программе обучения пианистов в Центральной Пекинской консерватории уже с первого курса обязательными для исполнения являются произведения Ф. Листа: 1 курс – Этюд Des-dur, этюды по Паганини № 5, Рапсодии № 10 и 11. На 2 курсе изучаются Концертные этюды, этюды по Паганини № 2 и 5, Рапсодии № 4 и 7. В программе для 3 курса значатся этюды по Паганини № 3, 4, 6, Этюды трансцендентного исполнения № 8, 10, Концерт для фортепиано с оркестром № 2, Рапсодии № 6, 8, 9, 12. На последних курсах учебная программа предлагает для освоения Венгерские рапсодии № 2, 6, 15, Этюды трансцендентного исполнения № 4, 5, Сонату «По прочтении Данте», Концерт для фортепиано с оркестром № 1, Рапсодию № 2. Вершиной исполнительского мастерства считается освоение студентами Сонаты h-moll и Мефисто-вальса. В период пятилетнего обучения в Институте музыки при Чжэнчжоуском университете студенты изучают Этюды Ф. Листа на разные техники, Венгерские рапсодии №№ 2, 6, 15, Мефисто-вальс, Концерт для фортепиано с оркестром № 1. Аналогичная ситуация прослеживается и в ряде других ВУЗов, учебные программы которых обязательно включают сочинения Ф. Листа.

Отметим, что доминирование в учебных программах ВУЗов КНР таких жанровых разновидностей фортепианного творчества Ф. Листа как Этюды и Венгерские рапсодии также обусловлено историческими условиями и, прежде всего, значением этих жанров для самого композитора. Изучая Этюды Ф. Листа, студенты осваивают следующие технические виртуозные приемы: исполнение полнозвучных, подобно оркестровому tutti, широко расположенных аккордов, охватывающих широкий диапазон; октавные пассажи, глиссандо, пассажи двойными нотами; аккордовые трели чередующимися руками, тремоло; репетиции; овладевают развитой педальной техникой. Осваивая Венгерские рапсодии Ф. Листа, исполнитель знакомится и постигает различные типы изложения аккордов, мелизматики и виды фактуры. Среди технических приемов отметим различные виды гамм и арпеджио, морденты, трели, форшлаги, тремоло, репетиционная техника, октавная и аккордовая фактуры, а также элементы полиритмии и гибкие, сложно интервальные по своей структуре, мелодизированные пассажи. Основой для формирования виртуозной

техники становится метроритмическая организованность и гибкость рук. Венгерские рапсодии и этюды Ф. Листа позволяют исполнителям освоить принципы поэмности, характерные для музыки эпохи романтизма. Данный принцип в сочетании с концертной виртуозностью приводит к стиранию границ между миниатюрой и крупной формой, расширению пространственных координат жанра.

Китайские пианисты активно и успешно участвуют в мировых международных конкурсах, демонстрируя высокий потенциал национальной фортепианной школы. История современной китайской исполнительской школы связана с именами выдающихся пианистов, завоевавших признание на мировой концертной эстраде. Среди них – Лю Ши Кунь, который в 1956 году становится лауреатом Международного конкурса им. Ф. Листа в Будапеште. Его подход к прочтению опусов венгерского композитора отличается точным следованием музыкальному тексту. Невероятное техническое мастерство и виртуозность присущи исполнительским интерпретациям Рапсодий Ф. Листа пианистом Су Инди (лауреат VII международного конкурса пианистов им. Ф. Листа). Выдающийся исполнитель-виртуоз Ланг Ланг в качестве обязательных включает в свои концертные программы Венгерские рапсодии и Этюды. Например, его интерпретация Шестой рапсодии Ф. Листа отличается свободой, он достаточно мобилен в трактовке темпа, динамики, пауз. Оригинально прочитывают фортепианные опусы Ф. Листа виртуозы Ли Юньди и Чжан Хаочэнь.

В целом, повсеместное включение в учебные курсы и концертные программы на всех этапах профессионального образования китайских пианистов Венгерских рапсодий и других произведений Ф. Листа является ярким примером интеграции европейской культуры на восток и высокого уровня исполнительской школы КНР. Вместе с тем, каждый из китайских пианистов открывает свое понимание музыки венгерского композитора, вносит индивидуальные акценты, которые впоследствии становятся презентантами их собственного исполнительского стиля.

📖 *Литература*

1. Аймаканова, А. П. Позднее творчество Ф. Листа: музыкально-теоретическая рефлексия в зарубежном музыкознании / А. П. Аймаканова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 3. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/ n/pozdnee-tvorchestvo-f-lista-muzykalno-teoreticheskaya-refleksiya-v-zarubezhnom-muzykoznanii. – Дата доступа : 26.03.2021.

2. Будяковский, А. Е. Пианистическая деятельность Листа / А. Е. Будяковский. – Л. : Музыка, 1986. – 88 с.

3. Бянь, Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: Дис. … канд. иск.: 17.00.02 / Мэн Бянь. – СПб., 1994. – 140 с.

4. Hamburger, K. Franz Liszt: Leben und Werk / K. Hamburger. – Köln: Böhlau Verlag, 2010. – 279 p.

5. 陈云　中国钢琴音乐20世界下半叶教育培训手册-　福建　2006.　234页
Чень, Юйн. Китайская фортепианная музыка второй половины XX века: Учебное пособие для пед. университетов / Юйн Чень. – Фуцзянь, 2006. – 234 с.

ДИДАКТИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ ПО ВОКАЛУ НА ОСНОВЕ ИНТЕГРАЦИИ

DIDACTIC VOCAL EXERCISES BASED ON INTEGRATION

Чжао Айлинь
Zhao Ailin
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – Е. С. Полякова, доктор педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье освещается проблема создания дидактических материалов, в процессе подготовки специалистов, педагогов по вокалу в условиях укрепления интеграции и поликультурного взаимодействия между разными странами. В исследовании использован метод «поиск интонационного мостика», который стал хорошим способом создания интегрированных дидактических материалов. Особое внимание составителя уделялось тому, чтобы места стыков мелодического материала не вызывали диссонанса.*

Annotation. *The article highlights the problem of creating didactic materials in the process of training specialists, vocal teachers in the context of strengthening integration and multicultural interaction between different countries. The research used the method of "searching for an intonation bridge", which has become a good way to create integrated didactic materials. The compiler paid special attention to ensuring that the places where the melodic material meet did not cause dissonance.*

Ключевые слова*: подготовка педагогов-вокалистов; интеграция; поликультурное взаимодействие; дидактические материалы, «интонационный мостик».*

Keywords*: raining of teacher-vocalists; integration; multicultural interaction; didactic materials, «intonation bridge».*

Становление и развитие певческого голоса происходит в музыкально-образовательном процессе учреждения высшего образования. Изыскания в этой области осуществлялись на протяжении длительного времени, и затрагивают многочисленные направления вокального исполнительства. Они представлены именами известных ученых-исследователей и блестящих педагогов-вокалистов (А. Б. Гениуш, В. В. Емельянова, Д. В. Люша, А. Г. Менабени, В. П. Морозова, Лео Чанюн, Сун Цзуин, Пхан Лийуан, Ван Хунуэй, Цзян Тауэй, Ли Шонцзян и др.).

Непосредственная музыкальная деятельность для всех заключается в возможности воспринимать музыку и исполнять ее. Естественным инструментом, который дан человеку самой природой, является голос человека

(для воплощения музыкального образа в пении). Вокал является способом непосредственного выражения человеческих эмоций, чувств, мыслей через музыкальный образ, причем инструмент, которым пользуется человек, «встроен» в его организм и связан с речью. Развитие этого инструмента традиционно опирается на систему упражнений, обеспечивающих последовательное расширение диапазона обучающихся, укрепление их речевого/вокального аппарата, формирование певческого дыхания. Для этого необходимы специально разработанные практикоориентированные материалы, позволяющие будущему педагогу-музыканту квалифицированно осуществлять свою профессиональную деятельность.

В настоящий момент актуальным становится разработка практикоориентированных дидактических материалов по вокалу, обеспечивающих инокультурных обучающихся специально разработанными упражнениями, облегчающими им межкультурное или поликультурное взаимодействие [2].

В процессе исследования встал вопрос о методе, который можно использовать для создания интегрированных упражнений, сочетающих в себе элементы белорусского и китайского мелосов, ритмических особенностей национальных музыкальных культур.

В контексте поиска необходимой методики для создания дидактических материалов на основе интеграции мы исходили из разработок Цзяна Юеци [3].

Решение одной из сторон проблемы создания интегрированных дидактических материалов заключается именно в том, чтобы найти способ перехода от одной мелодии к другой или невозможность подобного перехода в тот момент, когда две мелодии становятся интонационно близки. Именно поэтому основным способом работы над дидактическим материалом становится методика, разработанная Цзяном Юеци и получившая название «поиск интонационного мостика». Сутью ее является нахождение момента перехода от одной мелодии к другой. Этот момент возникает, когда человеком осознается возможность такого перехода, вследствие интонационного сближения мелодий разных музыкальных культур, в нашем случае белорусской и китайской национальных музыкальных культур. Вследствие этого методика «поиск интонационного мостика» может стать хорошим способом создания интегрированных дидактических материалов. Этот метод можно рекомендовать не только для создания дидактических материалов, интегрирующих в себе особенности музыкальных культур Беларуси и Китая, но и вообще любых других государств. Позитивность этой методики заключается в том, что найденные моменты перехода «интонационные мостики» позволяют без ущерба для музыкального восприятия студентов перейти от одной мелодии к другой, и наоборот, вернуться к первоначальной. Позитивным результатом

является возможность нахождения не одного «интонационного мостика», но многих в тех местах двух и более инонациональных мелодий, которые используются для создания дидактических материалов. При этом особое внимание составителя уделялось тому, чтобы места стыков мелодического материала «интонационные мостики» не вызывали диссонанса.

Результаты подобной работы показали, что позитивный процесс работы с предложенными дидактическими материалами обогащает музыкальную культуру субъекта образовательного процесса, причем этот аспект непосредственно связан с организацией внимания к становлению межнациональной культуры личности. Особое внимание, уделяемое поликультурным факторам, обеспечивает успешное освоение инокультурного потенциала музыкального искусства [1].

Чем же обусловлено действие дидактических материалов, скомпонованных на основе предложенной Цзяном Юеци методики? В работе над упражнениями важным является умение выявить особенности интонации и найти в них момент соответствия, что позволяет осмыслить и верно проинтонировать переход от одной мелодии к другой без диссонирующего эффекта [3]. Именно этот момент отражается в любом народном музыкальном искусстве. Более умелый музыкант может найти больше моментов, которые можно расценить как интонационные мостики и умеет в ансамблевых формах традиционных обрядовых музыкальных произведений, таких как частушки, например, при смене мелодий обойтись без диссонанса. В обучении вокалу осмысление таких мостиков приучает субъектов образовательного процесса к внимательному вслушиванию и параллельному анализу каждой интонации. Более того, это позволяет педагогу и студенту выступать полноценными участниками диалогического процесса. Наши рассуждения позволили в разработке дидактических материалов на основе интеграции опереться на описанную выше методику и создать некоторые образцы, реализующие интегративный подход в обучении вокалу. Именно благодаря тому общечеловеческому, что формируется в народной музыке стихийно, а нами специально сформировано в дидактических материалах, можно добиться укрепления интеграции в поликультурном взаимодействии [1].

📖 *Литература*

1. Бай, Хуа. К вопросу о совершенствовании программно-методического обеспечения музыкально-педагогического процесса в высшей школе / Хуа Бай // Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика = Актуальныя праблемы мастацтва: гісторыя, тэорыя, методыка = The actual problems of art: the history, the theory, the methodically : материалы IV Международной научно-практической конференции, г. Минск, 27 октября 2017

г. / Белорус. гос. пед. ун-т им. М. Танка ; редкол. : И. И. Рыжикова (отв. ред.) [и др.]. – Минск : БГПУ, 2017. – 368 с. – С. 313–315.

2. Полякова, Е. С. Методологические основания развития личности педагога-музыканта в образовательном процессе / Е. С. Полякова. – Минск : ИВЦ Минфина, 2019. – 235 с.

3. Цзан, Юеци. Педагогические условия формирования музыкально-слушательской культуры иностранных студентов : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.01 / Цзан Юеци ; Воронеж. гос. пед. ун-т. – Воронеж, 2007. – 23 с.

ЭФФЕКТИВНОСТЬ ИНТЕГРАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ СИСТЕМ КИТАЯ И БЕЛАРУСИ В ПОДГОТОВКЕ КИТАЙСКИХ ВОКАЛИСТОВ

THE EFFECTIVENESS OF THE INTEGRATION OF THE EDUCATIONAL SYSTEMS OF CHINA AND BELARUS IN THE TRAINING OF CHINESE VOCALISTS

Чжу Сюэчунь,
С. В. Мациевская, кандидат педагогических наук, доцент
Ju Xuechun, S. Mazievskaya
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматривается проблема эффективности интеграции образовательных систем Китая и Беларуси в подготовке китайских вокалистов. Определены и раскрыты совокупность функций вокальной подготовленности студентов из КНР и компоненты их готовности к профессиональной деятельности.*

Annotation*. The article examines the problem of the effectiveness of integration of educational systems of China and Belarus in the training of Chinese vocalists. The totality of the vocal preparedness of students from China and the components of their readiness for professional activities have been defined and revealed.*

Ключевые слова*: эффективность, процесс обучения, подготовка вокалистов, современный этап, интеграция, интеграционный подход, образовательная система.*

Keywords: *efficiency, the learning process, the training of vocalists, the modern stage, integration, integration approach, educational system.*

Модернизация системы национального вокального образования Китая вызывает интерес к традициям других народов мира, поднимая тем самым ее на качественно новый уровень – уровень интеграционного образования и требует создания оптимальных условий для эффективного развития. Современный этап высшего музыкального образования в Беларуси также характеризуется процессами межкультурной интеграции, связанной с переносом лучших достижений национального образования и педагогического опыта одной культуры в другую.

Системы теоретических знаний базовой подготовки и профессиональной вокальной подготовки китайских студентов тесно взаимосвязаны. В них особое значение придается фундаментальным понятиям теории вокала,

конструктивной оценке способностей исполнения вокальных произведений, основным принципам подачи голоса, методам и способам сценических выступлений и голосовых техник, формам песенных произведений, подлинности их исполнения и так далее. Все это обусловливает эффективность практического овладения вокальными техниками и вместе с тем позволяет раскрыть потенциал и индивидуальность студентов в процессе обучения. Учебно-профессиональная деятельность, чтобы стать эффективной для будущего вокалиста, должна включиться в процесс самоопределения, приобрести личностный жизненный смысл, который сочетает «…ум, чувства и волю и оказывается в направлении творческой познавательной активности на жизненное самоопределение и профессиональное самоутверждение, овладение профессией и развитие своих потенциальных возможностей, что, прежде всего, связано с мотивационной направленностью студентов» [1, с. 162]. Интеграция знаний, по своей сути есть нечто большее, чем просто их накопления, это – «…сохранение знаний одного предмета с целью активного использования в другом, что и позволяет применить эти знания, умения и навыки в различных ситуациях, а также способствует формированию собственной методологической базы для поиска путей передачи музыкального опыта, в котором высокий музыкально-педагогический профессионализм сочетается с глубоким пониманием законов искусства вообще и музыки, в частности» [2, с. 17].

На основе анализа научно-исследовательских работ отечественных и китайских ученых, осуществлено обоснование содержания взаимно интеграционных структурных компонентов вокальной подготовки китайских студентов. Структура указанного феномена охватывает взаимосвязь уровней вокально-исполнительского мастерства, профессиональной компетентности и опыта духовно-творческой деятельности. Безусловно, развитие вокальной школы Китая в условиях интеграции образовательных систем обеспечивается единством психолого-педагогической, музыкально-теоретической, вокально-хоровой, инструментальной и методической подготовки. Необходимость интегративной вокальной подготовки обусловлена тем, что будущий вокалист должен уметь ориентироваться в музыке различных течений и направлений, знать наиболее выдающиеся произведения музыкального искусства, уметь охарактеризовать как средства их музыкальной выразительности, так и мастерство исполнения этих произведений, ведь неотъемлемой частью работы вокалиста-педагога является его умение анализировать музыкальные произведения разных эпох, стилей и жанров, композиторских школ. Также важной основой профессионального становления будущего вокалиста является знание методики вокального обучения, синтезирующей всю учебную информацию, которую получает будущий учитель по вокалу, объединяя ее в

систему знаний необходимых в процессе продуктивной вокальной деятельности. По этому поводу нужно отметить, что знание методики вокального обучения вооружает будущего специалиста современными методами, знакомит его с различными видами музыкальной деятельности, способствует стремлению учителя к творческому взаимодействию с учеником, помогает приобретать навыки самостоятельной работы с научно-методической литературой» [3, с. 72]. Итак, выделенное нами интегративное направление реализуется через взаимодополнения профессиональных дисциплин, обеспечивает формирование вокальной подготовленности китайских и белорусских студентов. Многофункциональное значение понятия интеграция в данном случае означает взаимопроникновение различных по своему значению культур «Восток-Запад». Это дает возможность использовать его в различных направлениях исследований: от экспорта/импорта образовательных услуг до создания современных педагогических инновационных технологий в области вокального искусства. Относительно изучаемой нами проблемы, интеграция вокально-исполнительских традиций Беларуси в образовательную практику вокальной подготовки китайских студентов предусматривает оптимизацию содержания их обучения. В условиях межкультурного обучения осуществляется разработка и использование интегрированных предметов и курсов, которые уже доказали свою эффективность, в Белорусской государственной Академии музыки, Белорусском государственном университете культуры и искусств, а также Белорусском государственном педагогическом университете имени Максима Танка. Данная тенденция способствует обеспечению более глубокого и разностороннего изучения ключевых тем, связанных с проникновением в содержание вокальных образовательных программ новых понятий, оригинальных вокальных методик, инновационных технологий, содействует экстраполяции традиций освоения техник и методик вокального искусства одной страны в другую. Все это формирует межкультурную интеграцию вокальной подготовки китайских студентов.

С целью теоретического обоснования, определения содержания и научной конкретизации компонентных составляющих вокальной подготовленности студентов на основе интеграции образовательных систем Беларуси и КНР целесообразно, по нашему мнению, определить основной научный подход, на базе которого указанные компонентные составляющие могут быть рассмотрены в теоретической взаимосвязи. Поскольку вокальная подготовленность студентов из КНР базируется на интеграции национальных певческих традиций, которую можно определить как «…целостный охват указанных традиций в качестве сложных объектов, которые исследуются и изучаются…охват, учитывающий взаимодействие традиций как определенных

систем, со всеми их частями, элементами, уровнями и внешним окружением» [4, с. 115], то и вокальную подготовленность китайских студентов целесообразно рассматривать как специфическую целостную систему. Обращаясь к выбору научного подхода для выявления эффективности вокальной подготовки китайских студентов на основе интеграции образовательных систем Китая и Беларуси, можем констатировать, что и понятие «система», и понятие «системный подход» предусматривают определения определенной структуры исследуемого феномена, удостоверяющий наличие завершенных структурных компонентов. Итак, целесообразным, по нашему мнению, является применение системного подхода, опираясь на который, мы сможем использовать метод системно-структурного анализа для исследования вокальной школы Китая в условиях интеграции образовательных моделей Беларуси и Китая. Целесообразность определения функциональности вокальной подготовленности студентов из КНР обусловлена возможностью определения совокупности следующих функций: *целенаправляющая; когнитивно-аксиологическая; функция рефлексии*. На основе анализа научно-исследовательских работ отечественных и китайских ученых, осуществлено обоснование содержания взаимно интеграционных структурных компонентов вокальной подготовки китайских студентов. С целью определения эффективности интеграции образовательных систем Китая и Беларуси в подготовке китайских вокалистов нами были разработаны следующие компоненты готовности вокалистов к профессиональной деятельности: *мотивационно-направленный; ценностно-познавательный; творчески-исполнительский*.

Таким образом, эффективность интеграции образовательных систем Китая и Беларуси в подготовке китайских вокалистов с позиции системно-структурного подхода, можно рассматривать как сложную систему, работа которой происходит на основе совокупности соответствующих функций, находящихся между собой в тесной взаимосвязи, обеспечивающих процесс формирования компонентов готовности китайских вокалистов к профессиональной деятельности. Использование богатого опыта белорусских педагогических и певческих традиций давно пользуется международной известностью, играет значительную роль в вокальной подготовке китайских студентов вокальной специализации, способствует их дальнейшей интеграции в образовательную среду КНР.

🕮 *Литература*

1. Алиев, И. Ю. Теоретико-методологические основы профессиональной деятельности педагога-вокалиста : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.08 / И. Ю. Алиев. – М., 2003. – 354 л.

2. Гарусова, Л. Н. Интернационализация высшего образования и международная деятельность университетов российского Дальнего Востока. Территория новых возможностей / Л. Н. Гарусова, А. Е. Сухая // Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. – 2014. – № 2. – С. 9–18.

3. Сяо, Ин Цюнь. Текущее положение высшей вокальной педагогики и анализ проведенных реформ / Сяо Ин Цюнь // Вестник Наньчанского педагогического института. – 2013. – № 01. – С. 72–73.

4. Ху, И Цзюань. Музыкальное образование в Китае конца XIX и начала XX века / Ху И Цзюань // Весн. Віцеб. дзярж. ун–та. – 2009. – № 2 (54). – С. 112–119.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИГРОВЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ В ПЕДАГОГИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

USE OF PLAYED LEARNING METHODS IN PEDAGOGY OF MUSICAL EDUCATION OF SCHOOL AGE STUDENTS

Чэнь Даньпин,
Т. С. Богданова, кандидат педагогических наук, доцент
Chen Danping, T. Bogdanova
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *Определятся значение игровых методов в практике музыкального воспитания детей школьного возраста; рассматривается роль игровых приемов в формировании музыкальных знаний и умений, развитии музыкальных способностей учащихся.*

Annotation. *The importance of play methods in the pedagogy of musical education of schoolchildren will be determined; the role of playing techniques in the formation of musical knowledge and skills, the development of musical abilities of students is considered.*

Ключевые слова*: музыкальное воспитание, игровые методы обучения.*

Keywords*: musical education, game teaching methods.*

Современные подходы организации музыкального воспитания детей школьного возраста рассматривают музыкально-дидактическую игру как действенный метод обучения, полноценное средство развития музыкально-творческих способностей, оказывающие определяющее влияние на формирование нравственной и духовной культуры растущей личности.

Игра в системе массового музыкального обучения детей, при правильном подходе к организации игровой деятельности, доказала свою эффективность и заняла признанное значение среди всех видов учебной музыкальной деятельности как на уроках музыки, так и на различных факультативных и внеклассных музыкальных занятиях.

Игра на протяжении развития человеческой культуры постоянно привлекала внимание широкого круга ученых и педагогов-практиков и всесторонне изучалась как в отечественной, так и в зарубежной литературе.

Исследователи активно обосновывали социально-психологическую роль, культурно-функциональное поле, воспитательную и учебную ценность игры.

Многофункциональность игры позитивно влияет на активизацию инициативы, целеустремленность, творческий подход, критическое мышление ребенка.

Когнитивный состав игры позволяет решать вопросы передачи художественных знаний, умений и навыков.

Компоненты игровой деятельности способствуют получению новых знаний и умений, впечатлений и навыков, которые затем используются ребенком в новой более сложной учебной ситуации.

Игровые методы музыкального обучения, основанные на групповых формах работы, развивают слаженные и согласованные умения работать в команде, способствуют созданию единого сплоченного музыкального коллектива, позволяя реализовать свои творческие достижения и художественные открытия в концертных выступлениях на различных конкурсах и фестивалях.

С середины XX века в психологии сформировался комплексный подход к изучению игры, который рассматривал игру как культурно-исторический феномен, обосновал трактовку ее социальной сущности и осуществил разработку психологических механизмов игры как деятельности ребенка.

В этот период изучение игры проводится в контексте теории ведущего вида учебной деятельности, обосновывается ее важность в становлении личности детей младшего школьного возраста.

Значительный вклад в становлении теории игровой деятельности оказали труды Б. Ананьева, Л. Выготского, А. Запорожца, Д. Эльконина, В. Зеньковского, А. Леонтьева, С. Рубинштейна и др.

Выдающиеся педагоги XX века А. Макаренко, В. Сухомлинский, С. Шацкий обосновывали теоретические основы игры, разрабатывали технологические аспекты ее использования в учебном процессе и отмечали важное значение игровой деятельности в воспитании младших школьников.

Активное исследование проблемы использования дидактической игры в музыкальном воспитании школьников началось во второй половине XX века (работы Н. А. Ветлугиной, Н. А. Дашановой, Н. Г. Кононовой, Т. Н. Образцовой, Э. Р. Половинко, О. П. Радыновой, Г. Тарасова и др.).

В своем исследовании Г. Тарасов отмечает, что творческая музыкальная игра является серьезной деятельностью и по характеру задач, и по результатам этой деятельности, и по значению этой деятельности в целом для личности ребенка. Автор указывает, что благодаря огромному педагогическому потенциалу и художественным возможностям музыкальных игр современный урок музыкального искусства становится полноценным, Игра превращается из развлечения в форму, обеспечивающую творческое самовыражение учащихся

средствами музыкального искусства, осуществляет активизацию познавательного интереса школьников.

Большое внимание ряда исследователей было направлено на обоснование классификации музыкальных игр: по видам учебной музыкальной деятельности учащихся, по уровню усвоения музыкальных знаний, формированию музыкальных способностей ребенка в процессе групповых и индивидуальных музыкальных занятий.

Н. А. Ветлугиной была разработана серия музыкально-дидактических игр, направленных на развитие сенсорных и музыкальных способностей детей при ознакомлении детей со средствами музыкальной выразительности.

Н. Г. Кононова классифицировала музыкальные игры по видам музыкальной деятельности: первая группа включает игры во время прослушивания музыки, пения, музыкально-ритмической деятельности; вторая группа содержит игры, направленные на развитие музыкальных способностей.

Игровые методы, используемые в музыкальном обучении школьников, позволяют активизировать творческую деятельность учащихся. Они органично объединяют образовательную, развивающую, воспитательную цели обучения. Удовлетворяя разнообразные интересы детей: игровые, познавательные, социальные обогащают круг представлений о музыкальном искусстве; влияют на развитие психических процессов (восприятия, представления, памяти, эмпатии, мышления и фантазии) способствуют формированию активной личности.

В процессе музыкального обучения игровые методы играют важную роль, поскольку они развивают внимание и способствуют лучшему усвоению музыкальных знаний, а также формируют у ребенка социально приемлемые этические нормы поведения и их осмысление, налаживают коммуникацию и взаимодействие в творческом коллективе в отношениях между преподавателем музыки и учениками.

Все это становится возможным благодаря тому, что музыкальная игра усиливает эмоции и чувства ребенка, происходит в атмосфере увлечения и морального удовлетворения всех участников, способствует воспитанию доброжелательности, толерантности, взаимопомощи среди участников игры.

Значимость игр в учебной деятельности обусловлена тем, что игровая деятельность в музыкальном обучении позволяет реализовать естественную потребность детей к творчеству, дает возможность проявить индивидуальные способности, раскрыть собственный потенциал.

Музыкальная игра способна удовлетворять разнообразные интересы детей: игровые, познавательные, социальные. Использование в процессе обучения различных игровых приемов обогащает круг представлений о музыкальном искусстве, позитивно влияет на развитие психических процессов

(восприятия, представления, памяти, фантазии и др.), способствует формированию любви и интереса к музыкальному искусству.

В процессе музыкального обучения игра играет важную роль, поскольку она развивает внимание и способствует лучшему усвоению учебного материала, а также помогает формировать у ребенка социально приемлемые этические нормы поведения и их осмысление, налаживает коммуникацию и взаимодействие между участниками творческого коллектива и в отношениях между учителем музыки и учениками.

Все это становится возможным благодаря тому, что игра усиливает эмоции и чувства ребенка, происходит в атмосфере увлечения и эстетического удовлетворения всех участников, способствует воспитанию доброжелательности, толерантности, взаимопомощи среди участников игры.

Применение музыкально-дидактических игр на уроках музыкального искусства дает возможность учителю провести урок музыки и факультативное музыкальное занятие насыщенно, максимально содержательно и интересно.

📖 *Литература*

1. Дашанова, Н. А. Инновационные технологии вокально-хоровой работы с детьми / Н. А. Дашанова // Вестник экономики, права и социологии. – 2013. – № 1. Социология. – С. 213–216.

2. Кононова, Н. Г. Музыкально-дидактические игры для дошкольников: из опыта работы музыкального руководителя / Н. Г. Кононова. – М. : Просвещение, 1982. – 96 с.

3. Образцова, Т. Н. Музыкальные игры для детей / Т. Н. Образцова. – М. : Лада : Гамма Пресс, 2005. – 160 с.

4. Половинко, Э. Р. Педагогическое обеспечение развития музыкальных способностей младших школьников средствами дидактической игры : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.01 / Э. Р. Половинко ; Башкирский гос. ун-т. – Йошкар-Ола, 2014. – 23 с.

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ В ОБУЧЕНИИ ВОКАЛИСТОВ В КИТАЕ

NATIONAL VOCAL PERFORMANCE TRADITIONS IN TRAINING VOCALISTS IN CHINA

Чень Мэнтин, А. Б. Нижникова, кандидат педагогических наук, доцент
Chen Mengting, A. Nizhnikova
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье выявляются особенности претворения национальных вокально-исполнительских традиций в процессе обучения вокалистов в КНР на современном этапе. Рассматриваются вокальные техники «хуар», «чан дяо», «хумай», характерными особенностями которых является фальцетное пение, «дрожание голоса», горловое пение, специфические приемы звукоизвлечения. Анализируется практика внедрения национальных вокально-исполнительских традиций как основы национальной модели вокального профессионального образования.*

Annotation. *The article reveals the features of the implementation of national vocal and performing traditions in the process of training vocalists in the PRC at the present stage. The vocal techniques «Huar», «Chang Dyao», «Humay» are considered, the characteristic features of which are falsetto singing, «trembling of the voice», throat singing, specific techniques of sound production. The practice of introducing national vocal performing traditions as the basis of the national model of vocal vocational education is analyzed.*

Ключевые слова*: национальные вокально-исполнительские традиции; вокальная техника хумай; песнопения хуар и чан дяо; обучение вокалистов в Китае.*

Keywords*: national vocal performance traditions; vocal technique humai; chants of huar and chang diao; training of vocalists in China*.

Вокальная педагогика в Китае на современном этапе характеризуется многообразием подходов и принципов, в ней отражаются основные направления развития национального вокального искусства, опирающиеся на традиционную оперу, народные песнопения, эстрадную культуру, технику бельканто. Профессиональная подготовка вокалистов в КНР напрямую связана с многовековыми философско-эстетическими представлениями о голосе как совершенном инструменте, данном человеку для выражения многообразия эмоций и чувств. Певческий голос, наполненный внутренними переживаниями, согласно древнейшим китайским трактатам отражает духовную суть

музыкального искусства. Эта идея плодотворно развивается и в современной методике обучения вокальному мастерству в Китае.

Известен тезис о том, что профессиональный вокал в Китае представляет собой синтез традиций национальной вокальной культуры и европейского бельканто. Именно поэтому одним из актуальных направлений современной вокальной педагогики в Китае является межкультурный диалог, в процессе которого успешно осваиваются европейские музыкально-образовательные системы и упрочняется связь с национальными традициями.

Изучению национальных вокально-исполнительских традиций Китая посвящен широкий круг научных исследований, преимущественно на китайском языке, в том числе монография Ли Сяоэр «Народно-вокальное искусство Китая» [4]. Среди русскоязычных исследований следует отметить работы Ван Цюн «Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве: на примере пекинской музыкальной драмы и русского оперного театра» [1], Ли Эр Юна [2], Чжан Сухуа «Голос в китайской народной песне» [3] и др. В данных исследованиях рассматривается историческая вертикаль развития вокального искусства в Китае, а также вопросы взаимосвязи древней китайской музыки с историей вокального исполнительства в целом. Анализ этих научных источников позволяет констатировать большое разнообразие региональных направлений и особое влияние лингво-фонетических особенностей китайского языка на формирование ведущих национальных вокально-исполнительских техник.

Традиционно принято выделять шесть основных типов региональных песнопений: хубэйские, тибетские, монгольские, казахские, синьцзянские, песни народности хуэй. Каждый из них отличается характерным диалектом, своей манерой звукоизвлечения, комплексом средств музыкальной выразительности. По жанровой разновидности выделяют горные песни (шаньгэ), трудовые песни (хаоцзы), малые мелодии (сяодяо) и др. [2]. Опираясь на научно-практические знания об этих вокально-исполнительских традициях, в современной методике преподавания вокала в Китае обязательными являются работа над певческим дыханием, дикцией, особенностями звукообразования, работа над эмоциональным образом произведения [3].

Под современным китайским народным пением принято понимать мин цзу чан фа («народно-вокальный способ пения»), основанный на лингвистических нормах современного китайского языка, четких артикуляции и метроритме, развитости дыхательного аппарата, характерном внешнем поведении исполнителя (мимика, жестикуляция, целостный образ певца) и владении техникой европейского бельканто. Во второй половине XX века во многих музыкальных учебных заведениях открывается специальность «современный народный вокал» и вводится такая учебная дисциплина, как

пение народной песни (мингэ). Для постижения исполнительских основ в этом направлении певец должен равноправно использовать естественный (натуральный голос) и фальцетное пение, которое подразумевает особую вибрацию и напряжение голосовых связок.

В настоящее время все ведущие ВУЗы КНР в качестве обязательного модуля включают в учебные программы для вокалистов овладение национальными вокально-исполнительскими техниками и спецификой музыкально-драматического искусства цюй и. В этом контексте на разных этапах обучения вокалисты осваивают стадию «максимального раскрытия голосового аппарата», проходят упражнения на дикцию, изучают искусство оперно-драматической мелодекламации и приобретают сценическую практику. Одной из показательных в этом направлении форм обучения является участие студентов-вокалистов в постановках национально-ориентированных спектаклей, что позволяет напрямую осуществлять контакт и эмоциональную связь со зрительской аудиторией.

Одной из наиболее распространенных национальных традиций в Китае являются песни «хуар» («цветы»), распространенные на горных территориях в провинции Цинхай. Характерными особенностями в исполнении этих песен является синтез естественного звукоизвлечения и фальцетного пения, опора на диафрагму, использование характерного приема «острого покалывания» звуков. Вокалист должен добиваться освобождения нижней челюсти и подвижности языка, однако при этом помнить о выразительной артикуляции. Данная техника требует совершенства певческого аппарата и, если исполнитель недостаточно натренирован, то неправильное звукоизвлечение может привести даже к потере голоса.

Характерная вокальная техника монгольских песнопений «чан дяо» («протяжное степное пение») отличается обилием виртуозных распевов и мелизматики, а также специфическим приемом «дрожания» голоса в высоком регистре (техника нугула). Вокальный диапазон этих народных песен весьма широк, что вызывает затруднения при переходе из одного регистра в другой и смене типов звукоизвлечения. Первые образцы песен чан дяо были зафиксированы во время правления династии Мин, а своими истоками они восходят к традициям культуры монгольских степных кочевников. В середине XX века известные исполнители Чжальгаф, Ла Сужун, Дэдэм создают фонохрестоматии с древними образцами песен «чан дяо» и внедряют в их исполнение и другие приемы народного пения, а также европейские принципы бельканто, что придает особую выразительность этим напевам.

При овладении одной из сложнейших национальных вокально-исполнительской традицией «хумай» (горловое пение) обучающиеся должны, прежде всего, изучить выдающиеся образцы этой уникальной техники,

основанной на бифоническом звукоизвлечении, пении без слов гортанным голосом (знаменитые певцы Чжао Чжаосян, Баоли Дао, Сыцин Били). Хумай и в наши дни звучит в Тибетских монастырях, во Внутренней Монголии, а также является обязательным элементом учебных программ. Эта вокальная техника предполагает максимальное владение дыханием («сдерживание», «проталкивание» воздуха через связки) и резонированием звука, для получения особого протяжного свистящего звука.

Для освоения обозначенных вокальных техник студенты-вокалисты осваивают целый комплекс упражнений, которые способствуют тренировке и раскрепощению голосового аппарата, совершенствованию дыхания, укреплению диафрагмы, сбалансированности физиологического состояния носоглотки и связок, упражнения на выработку гортанного звука.

Таким образом, следует отметить, что такие характерные национальные вокально-исполнительские традиции как хуар, чан дяо, хумай, а также музыкально-театральное искусство цюй и позволяют вокалистам в полной мере усовершенствовать голосовой аппарат, развить технику дыхания, резонирования, владения фальцетным пением, представить эмоционально-образную палитру песнопений. В настоящее время в Китае продолжает формироваться национальной модель вокального профессионального образования. Ее основой являются китайские философско-эстетические и духовные традиции в синтезе с современными мировыми инновационными тенденциями, предполагающими знание основ народной вокальной культуры и новые теоретико-методологические основы подготовки специалистов вокального искусства.

📖 *Литература*

1. Ван, Цюн. Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве : на примере пекинской музыкальной драмы и русского оперного театра : дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Цюн Ван; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена]. – СПб., 2007. – 298 с.

2. Ли, Эр Юн. Исполнительские традиции в современном вокальном искусстве Китая: монография / Ли Эр Юн / Монография. Науч. ред. Н. Г. Ганул. – Минск : ООО “Мэджик”, 2013. – 208 с.

3. Чжан, Сухуа. Голос в китайской народной песне / Сухуа Чжан // Музыковедение. – 2008. – № 1. – С. 57–63.

4. 李晓贰, «民族声乐艺术». –长沙: 湖南文艺出版社 , 2001. – 418页。(Ли, Сяоэр. Народно-вокальное искусство / Сяоэр Ли. – Чанша : Художеств. лит., 2001. – 418 с.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ СОДЕРЖАНИЯ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛУ В УНИВЕРСИТЕТАХ КИТАЯ И БЕЛАРУСИ: ПЕРВЫЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE CONTENT OF TRAINING VOCAL IN THE UNIVERSITIES OF CHINA AND BELARUS: THE FIRST YEAR OF TRAINING

Чэнь Ци, И. В. Шеститко, кандидат педагогических наук, доцент
Chen Qi, I. Shestitko
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье представлены результаты сравнительного анализа содержания обучения вокалу на музыкальном факультете Чжэнчжоуского университета и в Белорусской государственной академии музыки. Раскрыты содержательные отличия подготовки студентов на первом году обучения.*

Annotation*. The article presents the results of a comparative analysis of the content of vocal training at the Music Department of Zhengzhou University and at the Belarusian State Academy of Music. The substantive differences in the preparation of students in the first year of study are revealed.*

Ключевые слова*: университет, академия музыки, концепция преподавания, пение, содержания обучения вокалу.*

Keywords: *university, academy of music, teaching concept, singing, vocal singing, content of vocal training.*

Белорусская современная концепция преподавания вокала предусматривает обязательное развитие у студентов базовых знаний и способностей. Каждый студент должен пройти дополнительную подготовку после поступления в университет. Независимо от предыдущего уровня исполнения, он должен владеть базовыми певческими навыками, при этом пересматривая и закрепляя их, а затем поэтапно исполнять более сложные вокальные произведения и самостоятельно выбирать их для своего профессионального развития.

В отличие от этого, в китайском современном преподавании вокала по-прежнему преобладает традиционный подход: формированию базовых певческих навыков не уделяется внимание. Каждый студент стартует в обучение вокалу в соответствии со своим исполнительским уровнем и исполняет произведения, которые соответствуют этому уровню. Такой подход оказывает определенное влияние на улучшение успеваемости студентов с

низким уровнем певческих навыков, они полностью зависят от преподавателя в выборе музыкальных произведений, что не способствует развитию у них способностей к самостоятельному обучению.

Целью нашего исследования явилось изучение содержания учебных программ преподавания вокала и оценки результативности этой работы в двух странах, Беларуси и Китае. Мы сравнили и определили общие характеристики и различия такой подготовки.

В Белорусской академии музыки требования к исполнению музыкальных произведений отражены в учебных программах и размещены в свободном доступе на сайте университета. Как мы уже упоминали ранее, белорусская концепция преподавания вокальной музыки придает большое значение развитию базовых навыков, которые отражены в требованиях оценочного теста по итогам семестра. Студенты первого курса должны спеть два вокализа для технического зачета и три музыкальных произведения: классическая ария композиторов XVII–XVIII вв.; ария зарубежного композитора и романс. Представим репертуар, который исполняют студенты с голосом сопрано. В первом семестре это вокализы Г. Зейдлера, «Quia respexit» (из оперы «Магнификата») И.С.Баха, ария «Ave maria» Д. Каччини, романс «Как смотрю на него, мне отрадно, легко» А. Гурилёва.



Рисунок 1. Г. Зейдлер Вокализ № 1

Во втором семестре студенты исполняют вокализы Г. Зейдлера и Конконе, арию «Amen alleluja» Г. Ф. Генделя, арию «Chieggo al lido» Н. Порпора, романс «Жаворонок» М. Глинки.

При преподавании вокала в университетах Китая требования к исполнению песен на экзаменах не столь определены. Например, на первом году обучения студенты могут выбрать одно произведение из любых оперных арий и романтических песен зарубежных композиторов или художественные и народные песни китайских композиторов. При этом на экзамене нужно спеть только одну песню, а на обычных занятиях по вокалу уже выучить другие песни.

Приведем пример репертуара, который исполняет студент с голосом сопрано в первом семестре на первом курсе: «Se tu m'ami, se sospiri» из оперы «Служанка-госпожа» Д.Б. Перголези, «Тоска по дому» Хуан Цзы, «Слова из красной фасоли» Лю Сюеан.



Рисунок 2. «Se tu m'ami, se sospiri» (из оперы «Служанка-госпожа») Д. Б. Перголези

Во втором семестре первого курса репертуар, примерно следующий: «Lascia ch'io pianga» Г.Ф. Гéнделя, «Три желания роз» Хуан Цзы, «Я и моя родина» Цинь Юнчэн, «Увидимся в феврале до сих пор» из народных песен Северной Шэньси.

Экзамен является важной частью обучения, и он также отражает уровень преподавания вокала и эффективность обучения студентов на каждом этапе. Экзамен играет роль мотивации, руководства и контроля качества во всей системе преподавания учебной программы. Экзаменационная оценка тесно связана с обучающими целями для измерения эффекта. Поэтому мы кратко представим содержание преподавания вокальной музыки в соответствии с требованиями экзаменационной программы. Из экзаменационных требований видно, что преподавание вокала в Беларуси придерживается принципа последовательности обучения от простого к сложному. С одной стороны, это позволяет студентам максимально и основательно овладеть базовыми навыками пения. С другой стороны, содержание преподавания богато и разнообразно, а традиционная национальная музыкальная культура также соответствует международным стандартам. При этом произведения, которые китайские студенты исполняют на экзамене, намного проще. Путем сравнения программ экзаменов по музыкальному образованию и вокальным специальностям в двух странах мы обнаружили большую разницу в количестве вокальных музыкальных произведений на экзаменах. Это также отражает недостатки в организации преподавания вокала в университетах Китая. Количество музыкальных произведений, которые студенты исполняют на экзамене, слишком мало, что не способствует способности студентов к полноценному самовыражению. Слишком односторонне полагаться только на исполнение песни для формирования итоговой оценки результатов обучения вокалу. Этот подход к оцениванию слишком односторонний: он не может

помочь преподавателям увидеть проблемы в обучении на практике и не может вносить целенаправленные корректировки в последующее обучение.

Таким образом, в этой статье сравнивается преподавание вокалу в Беларуси и Китае, путем сравнения выявляются проблемы, а затем они анализируются, чтобы сформулировать рекомендации для повышения его эффективности.

📖 *Литература*

1. Цао, Шули. Характерный анализ преподавания вокальной музыки в белорусских ВУЗах / Шули Цао // Художественное образование. – 2014. – № 2. – С. 208-209.

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ВОКАЛЬНЫХ УМЕНИЙ У ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

FEATURES OF THE FORMATION OF VOCAL SKILLS IN CHILDREN OF PRIMARY SCHOOL AGE

Чэнь Юй
Chen Yu
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – О. Н. Григорьева, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *В статье рассмотрены особенности формирования вокальных умений обучающихся в младшем школьном возрасте. Выделены и охарактеризованы элементы методики формирования вокальных умений у детей младшего школьного возраста. Проанализированы методы и средства формирования вокальных умений обучающихся.*

Annotation. *The article discusses the features of the formation of vocal skills of students at primary school age. The elements of the methodology for the formation of vocal skills in children of primary school age are highlighted and characterized. Methods and means of formation of students' vocal skills are analyzed.*

Ключевые слова*: вокальные умения, младший школьный возраст, методы обучения.*

Keywords*: vocal skills, primary school age, teaching methods.*

Правильная подготовка детей к вокальному исполнительству имеет большое значение для развития у них интереса к пению и улучшения их музыкальных качеств. Обучение вокальной музыке не только позволяет ученикам начальной школы разучивать песни и развивать вокальные данные, решать некоторые проблемы голосового аппарата, но оно также развивает мышление учащихся, улучшает их способность анализировать, решать проблемы и совершенствовать собственную личность. Вокал служит инструментом создания музыкального образа, выражения человеческих эмоций, чувств, мыслей. Формируя певческие навыки, педагог также должен способствовать развитию у детей интереса к изучению вокальной музыки, что обеспечивает непрерывное музыкальное развитие ученика.

Сенситивным периодом для развития вокальных навыков является младший школьный возраст. Начиная с шести-семи лет, дети могут управлять певческими органами, иметь развитый вокальный слух, хорошо различая высоту звуков, а также обладают выраженной способностью понимать и выражать характер и эмоции песни. Детский голос в возрасте 6-11 лет можно

назвать лучшим этапом формирования певческого голоса, в этот период интенсивно развивается способность к дыханию и вокализации.

Вместе с тем, детский голос сильно отличается от голоса взрослого человека. Дети находятся на начальной стадии развития голосового аппарата и можно лишь говорить об овладении необходимыми и понятными навыками и принципами. Навыки мышления еще не развиты в полной мере, а понимание многих теоретических понятий затруднено. У детей в период роста незрелый хрупкий голосовой аппарат, который требует бережного отношения. Неправильные методы вокализации, чрезмерное использование голоса во время простуды, может привести к осложнениям, вызвать у детей охриплость. Все это говорит о том, что педагог обязан обеспечивать защиту голосового аппарата учащегося. Поскольку характеристики физического и духовного развития детей, уровень знаний, способность понимания и восприятия отличаются от взрослых вокалистов, постольку методы обучения исполнения вокальной музыки детьми должны иметь свои особенности [1].

Современная система вокального обучения опирается на концептуальные, проверенные опытом идеи и положения, но, одновременно, нуждается в постоянном совершенствовании. Обучение детей вокалу должно быть направлено, в первую очередь, на овладение правильной вокальной техникой, основанной на их собственной естественной голосовой зоне, с диапазоном не более полутора октав. Время занятий должно составлять около получаса, и необходимо дважды сделать перерыв во время занятия, чтобы дать голосовым связкам отдохнуть и восстановить эластичность. Основой певческой деятельности является постановка голоса и правильная осанка. Во время вокализационных упражнений необходимо строго тренировать позу, дыхание, ритм. Хорошее выполнение тренинга по вокализации может заложить прочную основу для повышения выразительности и улучшения певческих способностей в будущем. Следует заметить, что у детей слабая способность к самоконтролю и их внимание легко переключается. Поэтому учащимся следует неоднократно напоминать о необходимости обращать внимание на позу во время вокальных упражнений. Тело должно быть естественно вертикальным, и все тело должно быть расслаблено. В положении стоя ступни должны быть слегка расставлены, параллельно плечам, а руки должны быть естественно опущены. Во время занятий в качестве рекомендаций учащимся следует сказать следующее: «Держите голову естественно устойчиво, смотрите прямо перед собой; грудь немного вперед, живот слегка втянут; улыбнитесь и слегка наклонитесь вперед».

Пение – это искусство дыхания. С физиологической точки зрения, разница между пением и речью заключается в различных способах использования дыхания для вибрации голосовых связок. Правильный метод

дыхания очень важен в обучении пению, а также является самой важной основой для обучения вокалу. Чжан Минь отмечает, что при обучении вокалу детей способ вдоха следует объяснять неоднократно [2]. Ученики должны научиться контролировать дыхание и использовать силу диафрагмы и мышц живота для плавного дыхания. Тренировка дыхания для детского пения в основном связана с подготовкой детей к использованию методов контроля дыхания и поощрения более эффективных навыков вокального пения: от мелкого к более глубокому, от простого к сложному. Таким образом, способ исполнения вокальной музыки формируется поэтапно.

Детям сложно воспринимать и осознавать теорию вокальной музыки, а объяснение музыкальной теории не только не помогает детям научиться петь, но, напротив, вызывает замешательство и сбивает их с толку. Поэтому при выборе учебных терминов следует использовать смелые идеи, метафоры, чтобы выразить абстрактные знания в конкретных образах. Лучше всего конкретизировать определенный объект и использовать детский словарный запас, чтобы выразить необходимую методическую идею. Например, словосочетание «понюхать цветы» используется для выражения состояния подготовки дыхания перед пением; «вторая кнопка» используется для обозначения воображаемого положения горла при пении; «закрыто» используется для обозначения окончания пения. Такую яркую и лаконичную терминологию легко понять и усвоить детям, она может помочь раскрыть достоинства детей, избегать их слабостей и сделать сложное и абстрактное обучение вокалу простым и легким. Таким образом, можно сказать, что лаконичная, яркая и точная обучающая терминология – это «золотой ключик», открывающий дверь вокальному мышлению детей [2].

При обучении детской вокальной музыке необходимо создать для них непринужденную и благоприятную среду обучения. Во время занятий очень важна своевременная похвала. Мы считаем, что каждый ребенок взволнован и счастлив, когда слышит похвалу как оценку своего труда. Это усиливает положительные эмоции ребенка во время пения. В то же время своевременная похвала и одобрение могут вовремя передать правильную голосовую информацию детям, что не только служит поощрением, но также стабилизирует их вокальную технику и улучшает их вокальное понимание.

Рекомендуем обратить внимание на воспитание уверенности в себе как элемент певческого исполнения. Не используйте речь, которая повредит самооценке учащихся, заставит их потерять уверенность в обучении пению. Используйте стимулирующие фразы, доброжелательный тон, улыбки в общении с обучающимися. Не следует игнорировать психологические характеристики ученика при обучении вокальной музыке, чтобы он мог

учиться, расти и прогрессировать в непринужденной и счастливой учебной среде.

Формирование вокальных умений обучающихся имеет выраженную воспитательную направленность, способствующую развитию эмоционально-ценностного, эстетического отношения к музыке; предполагает опору на процесс развития музыкальных способностей и творческого потенциала личности; успешно реализуется при интеграции различных видов музыкальных искусств.

Таким образом, совершенствование образования поможет учащимся овладеть вокальными умениями, такими как певческое дыхание, артикуляция, эмоциональная выразительность. В процессе обучения учащиеся должны овладеть определенными вокальными навыками и правильно применять их в пении. Задача преподавателя по вокалу состоит в том, чтобы развить у учащихся базовые знания и способности к пению, а также мотивировать, вызвать интерес к обучению через художественный образ песен. Следует обращать внимание на возрастные особенности и возможности учащихся. Обучение вокальному мастерству должно происходить поэтапно, в соответствии с требованиями программы и возрастными особенностями младших школьников.

📖 *Литература*

1. Ларин, А. Н. Формирование вокальных умений у детей в процессе изучения музыкального фольклора: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.02 / А. Н. Ларин; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – М., 2009. – 24 с.

2. Чжан, Минь. Особенности обучения детей вокальной музыке / Минь Чжан. – Art Criticism – 2018. – Вып. 15. – С. 34-38.

РЕАЛИЗАЦИЯ КОМПЛЕКСНОГО ПОДХОДА В МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ УЧАЩИХСЯ

IMPLEMENTATION OF AN INTEGRATED APPROACH IN MUSICAL AND INSTRUMENTAL TRAINING OF STUDENTS

Ши Мэнюй
Mengyu Shi
БГПУ (Китай)
Науч. рук. – А. И. Ковалев, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация*. В статье рассматривается комплексный подход в музыкально-инструментальном обучении учащихся, который автор предлагает реализовывать по трем направлениям: формирование исполнительского комплекса, развитие комплекса психических свойств личности, использование комплекса различных видов музыкально-исполнительской деятельности.*

Annotation. *The article discusses an integrated approach, which the author proposes to implement in musical and instrumental teaching of students in three directions: the formation of a performing complex, the development of a complex of mental properties of a person, the use of a complex of various types of musical performing activities.*

Ключевые слова: *комплекс; комплексный подход; исполнительский комплекс; комплекс психических свойств личности; комплекс различных видов музыкально-исполнительской деятельности.*

Keywords: *complex; a complex approach; performing complex; a complex of mental properties of a person; a complex of various types of musical and performing activities.*

Как показывает практика, в современном музыкально-педагогическом образовании обнаруживается противоречие между необходимостью всестороннего и гармоничного развития личности учащегося на индивидуальном уроке в инструментальном классе и односторонним подходом в обучении игре на музыкальном инструменте, который может проявляться в однообразии используемых (или доминировании постоянно повторяющихся) видов деятельности, а также в отсутствии целенаправленных воздействий педагога, ориентированных на развитие психических свойств личности (восприятия, внимания, воображения, мышления и др.). Устранению данного противоречия, как нам представляется, будет способствовать реализация

комплексного подхода на индивидуальном уроке в музыкально-инструментальном классе.

В психолого-педагогической литературе комплексный подход (комплекс от лат. complixus – связь, сочетание, совокупность) трактуется по-разному. Так, Л. И. Акатов рассматривает комплексный подход как совокупность потребностно-мотивационной, интеллектуально-креативной, эмоционально-чувственной, морально-нравственной и поведенческо-волевой сфер развития личности [1, с. 4]; А. С. Пугачёв – как единство и взаимосвязь объективных обстоятельств обучения и воспитания [6]; А. А. Панфилова и Н. С. Алиева – как способ подбора и реализации разнообразных методов обучения в их совокупности и периодической (при необходимости) взаимозаменяемости [3]; И. П. Подласый – как принцип всестороннего и гармонического развития личности, реализуемый по трем основным направлениям: сознание, чувства, поведение [5]. Ряд ученых сравнивает комплексный подход с системным [2], рассматривая его как своеобразную «полисистему с устойчивыми связями между системами» [4, с. 17].

На целесообразность использования в музыкально-инструментальном обучении комплексного подхода, направленного на общее – всестороннее и гармоничное развитие личности обучающегося, указывается в работах целого ряда авторов (С. В. Горобец, В. И. Петрушина, Г. М. Цыпина, В. Л. Яконюка и др.). При этом отмечается, что музыкально-исполнительская деятельность синкретична по своей природе и для ее успешного развития и практического осуществления необходимо задействовать комплекс психолого-педагогических действий и специальных музыкальных мероприятий. Так, В. И. Петрушин, например, говорит о том, что «игра на музыкальных инструментах представляет собой один из сложнейших видов человеческой деятельности, который требует для своей реализации в высокой степени личностное развитие в целом, и отлаженную работу психических процессов – воли, внимания, восприятия, мышления, памяти, воображения, – и безупречную согласованность тонких физиологических движений» [4, с. 45].

Таким образом, исполнение музыки на инструменте – это сложный многосторонний процесс, при осуществлении которого музыкант-исполнитель вынужден в единовременьи выполнять несколько различных действий и операций: с помощью моторно-двигательного аппарата извлекать на инструменте музыкальные звуки в их правильной последовательности (сенсомоторный комплекс); контролировать точность и качество исполняемой на инструменте музыки (внимание, восприятие, мышление); анализировать свои эмоциональные ощущения и выполняемые действия (механизмы рефлексии); предвосхищать перспективы движения и развития музыки (навыки воображения, антиципации); актуализировать ресурсы долговременной и

кратковременной (оперативной) памяти (зрительной, конструктивно-логической, моторно-двигательной, эмоционально-образной); наконец, преодолевать сценическое волнение, вызванное погрешностями в игре и другими факторами, прикладывая для этого определенные волевые усилия.

Следовательно, в музыкально-инструментальном обучении реализацию комплексного подхода предполагается осуществлять по трем основным направлениям: формирование у учащегося исполнительского комплекса (моторно-двигательных, интерпретаторских и сценических навыков игры на музыкальном инструменте); развитие комплекса психических свойств личности (внимания, восприятия, мышления, воображения, памяти, рефлексии, воли); использование комплекса различных видов музыкальной деятельности (эскизное и фрагментарное проигрывание музыкальных произведений, чтение нотного текста с листа, разучивание музыкальных произведений по нотам, заучивание музыки на память, повторение ранее исполнявшихся музыкальных произведений, исполнение музыки под фонограмму, подготовка музыкального произведения к концертному исполнению, подбор и игра музыки по слуху и др.).

Практическую реализацию комплексного подхода обеспечивают комплекс разнообразных периодически сменяемых методов обучения, инструментарий (система теоретических вопросов, индивидуально-творческих заданий и практических упражнений или тренинг на инструменте), предметное содержание (музыкально-педагогический репертуар), а также ряд создаваемых психолого-педагогических условий (реализация дидактического принципа «периодической смены видов деятельности учащихся на уроке», организация образовательного процесса на основе вариативности и множественности индивидуальных проявлений обучающегося в музыкально-исполнительской практике, актуализация компенсаторных возможностей более развитых способностей обучающегося по отношению к менее развитым и т. д.).

Таким образом, реализация комплексного подхода, который представляет собой реальный дидактически целесообразный психолого-педагогический инструмент преодоления противоречия между массовым характером обучения и необходимостью формирования всесторонне и гармонично развитой личности обучающегося на индивидуальном уроке в музыкально-инструментальном классе, будет способствовать:

1) включению учащегося в возможно большее число (по количеству) и разнообразные (по содержанию) виды музыкально-исполнительской деятельности на уроке, основанные на принципах активности и определенной доли самостоятельности последнего (*предметно-деятельностный аспект*);

2) развитию интеллектуальной сферы учащегося посредством формирования у него способности к пониманию логики движения и развития

музыки, ее структурного членения, формообразования и композиционного строения (*гносеологический познавательно-когнитивный аспект*);

3) формированию навыков самопознания в музыке и через музыку (*рефлексивный аспект*);

4) развитию навыков общения «на почве музыки» (Г. М. Цыпин) или «общей преданности искусству» (Г. Г. Нейгауз), овладению невербальным языком музыки и средствами музыкальной семантики (*коммуникативный аспект*);

5) формированию устойчивой мотивации и потребности общения с высокохудожественными образцами мировой и отечественной музыкальной культуры, воспитанию художественного вкуса, нравственно-эстетических ценностей (*мотивационно-аксиологический аспект*);

6) актуализации скрытого (латентного) творческого потенциала личности обучающегося (*креативный аспект*).

🕮 *Литература*

1. Акатов, Л. И. Формирование духовно-нравственной сферы как основа личностного становления человека / Л. И. Акатов // Ученые записки. Электрон. науч. журнал Курского гос. ун-та. – 2015. – Вып. 1 (33). – С. 1–10.

2. Буйлова, Л. Н. Методологические подходы к исследованию стратегического управления качеством дополнительного образования детей [Электронный ресурс] / Л. Н. Буйлова. – Режим доступа : http://dopedu.ru/stati/150-2012-05-23-18-58-12.html. – Дата доступа: 12.08.2020.

3. Панфилова, А. А. Комплексный подход к выбору методов обучения в профессиональной подготовке студентов [Электронный ресурс] / А. А. Панфилова, А. А. Алиева // Личность, семья и общество: вопросы педагогики и психологии : сб. ст. по материалам XIV междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск : СибАК, 2012. – Ч. 1. – Режим доступа : https://sibac.info/conf/pedagog/xiv/27069. – Дата доступа: 12.02.2020.

4. Петрушин, В. И. Музыкальная психология : учеб. пособие для студентов и преподавателей / В. И. Петрушин. – М. : ВЛАДОС, 1997. – 384 с.

5. Подласый И. П. Педагогика: 100 вопросов – 100 ответов : учеб. пособие для вузов / И. П. Подласый. – М. : ВЛАДОС-пресс, 2004. – 365 с.

6. Пугачев, А. С. Комплексный подход к обучению и воспитанию учащихся с нарушением слуха [Электронный ресурс] / А. С. Пугачев // Молодой ученый. – 2012. – № 9. – С. 301–303. – Режим доступа : https://moluch.ru/archive/44/5339/. – Дата доступа : 28.02.2020.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ ПРИ ПОДГОТОВКЕ ВОКАЛИСТА

PERFORMING CAPABILITIES OF CHINESE OPERA IN VOCAL TRAINING

Ян Дун, И. В. Шеститко, кандидат педагогических наук, доцент
Yang Dong, I. Shestitko
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье раскрываются особенности формирования китайской оперы как вида искусства. Приведены примеры оперных произведений, которые могут выступать содержанием подготовки вокалиста.*

Annotation. *The article reveals the peculiarities of the formation of Chinese opera as an art form. The examples of opera works, which can act as the content of the vocalist training, are given.*

Ключевые слова*: опера, китайская опера, бельканто, народное пение Ван Кунь, техники традиционной оперы и драмы Го Ланьинь и китайские техники Пэн Лиюань.*

Keywords: *opera, Chinese opera, bel canto, folk singing of Wang Kun, traditional opera and drama techniques of Guo Lan'in and Chinese techniques of Peng Liyuan.*

Вокальное исполнительское искусство современной китайской оперы развивалось вслед за распространением в Китае западного стиля *бельканто*. Как известно, в Китае еще с эпохи Сун (960-1368 н. э.) многие произведения традиционной оперы и драмы постепенно приобретали черты оперы как жанра, но их еще нельзя было назвать оперой в полном смысле этого слова. Хотя традиционную китайскую оперу-цзинцзю и называли “китайской оперой”, но это определение вовсе не было верным, поскольку китайская традиционная опера и драма и китайская опера – это два разных понятия, причем различаются они по форме исполнения.

Опера – это музыкальный термин. Опера в Китае постоянно считалась заимствованным видом искусства, т. к. китайцы на протяжении долгого времени находились под влиянием традиционного искусства китайской оперы и драмы (*сицзю*). Поэтому развитие оперного искусства в Китае имело свою специфику. Во-первых, оно значительно отличалось от развития оперы в других странах. В Германии, Франции, России, Великобритании оперные произведения и формы во многом развивались в результате заимствования

традиций итальянского оперного искусства и внедрения в него национальных элементов. В Китае же лишь в начале нового времени, благодаря тому, что китайские музыкальные деятели исследовали и изучали европейское оперное искусство и бельканто, появилась и стала развиваться современная опера.

Появление современной китайской оперы, в целом, относят к двадцатым годам XX века. Обучавшиеся в Германии Сун Чуньфан (1892-1938), Ван Гуанци (1892-1936) и др. внесли значительный вклад в зарождение китайской оперы, они внедрили подходы европейской оперы в Китае.

В Китае в начале XX века с началом «майского» нового культурного движения, музыканты стали использовать европейские техники исполнения, объединили их с историческим прошлым и традиционными китайскими музыкальными формами того времени, чтобы исследовать развитие китайской оперы. Господин *Лай Кам Фай* внес выдающийся вклад в первоначальное изучение китайской оперы на ранних этапах ее развития. Его детская пьеса "*Воробей и ребенок*" положила начало опере и явилась определяющим фактором ее развития. К тридцатым годам XX века в условиях изменяющегося контекста китайского общества и политической обстановки на развитие оперы повлиял также акцент на патриотизм в сюжете музыкальных произведений. В дальнейшем методы и приемы европейского оперного исполнительства стали сочетаться с традиционными китайскими национальными музыкальными формами. Наиболее известной является опера "*Буря на Янцзы*" – опера на патриотическую тему, написанная в 1934 г. Тянь Ханом, Ни Эром и другими. С точки зрения композиции, она вобрала в себя не только китайские народные музыкальные формы, но и жанры европейского оперного и театрального исполнительства, сделав более систематическим создание хоров, реприз, арий и кантат. Она сыграла ключевую роль в истории китайской оперы. В 1945 году была поставлена китайская опера "*Белая дева*". Ее успех послужил примером для последующего развития китайской оперы, обозначив направление такого развития и ознаменовав постепенное формирование собственно китайской оперы.

С момента основания КНР, с созданием "Нового Китая", изменились условия для сохранения традиций китайской оперы. Она быстро развивалась по мере интенсификации международных культурных обменов. Эстетический подход композитора к искусству также изменился в плане использования различных приемов исполнительской техники и художественного стиля. Появилось большое количество выдающихся оперных произведений, таких как "*Красная дымка*" Ши Хана и Чжан Руя, премьера которого состоялась в Нанкине в 1957 г., "*Сестра Цзян*" Янь Су, премьера которой состоялась в Пекине в 1946 г., "*Дикая местность*" Цзинь Сяна, премьера которого состоялась в Пекине в 1987 г., "*Шкафчик от боли*" Янь Су, премьера которого

состоялась в Пекине в 1981 году, а также китайские оперы "*Красный Коралл*" и "*Красная гвардия Хонху*" - все это китайские оперы "*Китайская опера*", "*Красный Коралл*" и "*Красная гвардия Хонху*" – все это прекрасные произведения, созданные в истории китайской оперы. Наряду с постоянным развитием и совершенствованием китайской оперы, она достигла достаточно высокого художественного уровня и стала частью истории мировой оперы.

До сегодняшнего дня самыми типичными представителями оперного искусства в Китае являются Ван Кунь, Го Ланьинь и Пэн Лиюань, а основными *приемами исполнения* – народное пение Ван Кунь, техники традиционной оперы и драмы Го Ланьинь и смешанные западные и китайские техники Пэн Лиюань, ознаменовавшие собой три эпохи вокальных техник и стиля исполнения в стране, процесс развития техник исполнения современной китайской оперы. Техники и стиль исполнения постоянно подвергались изменениям и зависели от требований публики в тот или иной временной период, что и порождало необходимость усвоения исполнителем новых способов пения.

Кроме этого, изменения в стиле исполнения китайской оперы можно проследить и на примере «*Сестры Цзян*». Исполнительница главной роли первого поколения – это Вань Фусян (1941-1994), которая в полной мере раскрыла возможности исполнения на основе техник народного пения, заимствовала принцип брюшного дыхания и позиций звука из бельканто, добившись широты звука и единства его окраски. Её пение – это первая попытка успешного сочетания западных и китайских методик исполнения.

Для сравнения приведем следующий пример. В постановке “Сестры Цзян” в 2008 году молодая исполнительница Ван Ли использовала одновременно смешанные *методики народного пения, бельканто* и исполнения *популярной музыки*, создав на сцене образ Сестры Цзян 21 века. И это – новая тенденция в развитии китайской оперы.

После 1981 года вслед за развитием новой оперы в Китае появилось множество новых произведений: “Звездный свет”, “Сердца душистых трав”, “Степь” и др. В это время, вместе с постепенным формированием теории вокального искусства, в нем произошли новые изменения. Так, в 1987 году в Пекине была впервые поставлена опера “*Степь*”. Композитор Цзинь Сян (род. 1935) во многом опирался на мелодику речитативов традиционной оперы и драмы, старинных стихотворений и формы исполнения, включавшие в себя речь, пение и музыку. При создании своей многоактной оперы он усложнил декламации и речитативы пением, что требовало от исполнителей высокого уровня мастерства и особой выразительности. Одна из исполнительниц в “Степи” – Вань Шанхун – прекрасно справилась со своей задачей, используя технику бельканто. Вань Шанхун, спевшая во многих операх, – это пример для

подражания, представительница нового поколения исполнителей китайской оперы. В 1992 г. постановка “Степи” в центре искусств имени Кеннеди (Вашингтон, США) при участии Вань Шанхун имела огромный успех.

”*Чжан Цянь*" была написана композитором Чжан Юлуном в 1990-х годах, премьера состоялась в Пекине в 1992 году. Опера написана на историческую тему "Миссия Чжан Цяня на Запад". Это сложная теноровая ария в опере со сложной мелодией, разнообразными ритмами и высоким диапазоном высот.

В пении использование дыхания является решающим фактором в хорошей вокальной работе, полностью координируя дыхание и движение резонансных органов, чтобы сделать песню более выразительной. Вся пьеса имеет медленный темп, длинные ноты и фразы. При пении дыхание должно быть постоянным, поддерживающим гладкость голоса и точно выражающим эмоции. Это произведение позволяет тренировать поддержку равномерного потока дыхания.



Рисунок 1 – фрагмент из арии «Гусь возвращается с юга» из «оперы » из оперы «Чжан Цянь»

Таким образом, китайская опера развивалась как вид искусства благодаря влиянию традиций европейской оперы. При этом в ней органично используются традиционные техники национального исполнительства – народное пение Ван Кунь, техники традиционной оперы и драмы Го Ланьинь и китайские техники Пэн Лиюань, Китайские оперные произведения являются прекрасным материалом для формирования и развития исполнительской техники вокалиста.

📖 *Литература*

1. Сяо, Ин Цун. Исследование настоящего положения и реформирования высшего педагогического музыкального образования / Сяо Ин Цун // Вестник Наньчанского педагогического университета. – 2013. – Т. 28. – С. 63–65.

2. Чжан, Лу. Трансформация знаний в высшем вокальном образовании / Чжан Лу // Сычуаньская драма. – 2009. – №2. – С. 133–134.

ФОРМИРОВАНИЕ ЧИСТОТЫ ИНТОНИРОВАНИЯ У МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ХОРОВОМУ ПЕНИЮ

FORMATION OF PURITY INTONATION IN YOUNGER SCHOOL CHILDREN IN THE PROCESS OF LEARNING CHOIR STING

Ян Шицзе
Yang Shijie
БГПУ (Беларусь)
Науч. рук. – В. В. Гракова, кандидат педагогических наук, доцент

Аннотация. *Статья посвящена анализу эффективных методов и приемов формирования у учащихся 1-х классов чистоты интонирования в процессе обучения хоровому пению. Представлен опыт реализации комплекса вокально-хоровых упражнений на вокально-хоровых занятиях с учащимися.*

Annotation*. The article is devoted to the analysis of effective methods and techniques for the formation of the purity of intonation among students of the 1st grade in the process of teaching choral singing. The experience of the implementation of a complex of vocal-choral exercises in vocal-choral lessons with students is presented.*

Ключевые слова*: чистота интонирования, вокально-хоровые упражнения, методы и приемы вокально-хоровой работы с учащимися 1-х классов.*

Keywords*: purity of intonation, vocal-choral exercises, methods and techniques of vocal-choral work with 1st grade students*.

Одним из условий хорошего хорового звучания является чистое интонирование. Интонация (от лат. Intotnt – громко произношу) – многозначное понятие. В широком смысле оно означает воплощение художественного образа в музыкальных звуках. Исполнительская интонация означает степень акустической точности воспроизведения высоты тонов и их соотношений при музыкальном исполнении [1, с. 24].

Чистое интонирование – такое исполнение мелодии, созданной в определенном ладу, в котором высота отдельных звуков совпадает с их местом в данном ладу (Войнова, 1980).

В результате анализа музыкально-методической литературы удалось установить, что чистота интонирования зависит от степени сформированности звуковысотного слуха, диапазона голоса, уровня развития вокально-хоровых навыков учащихся [2; 3].

Результаты констатирующего этапа экспериментального этапа нашего исследования показали, что основными причинами неверного пения у учащихся 1 классов являются: недостаточное развитие звуковыстного слуха, отсутствие координации между слухом и голосом, неразвитость певческих навыков, заболевания голосового аппарата, узкий или смещенный диапазон и др.

В экспериментальную группу нашего исследования вошли учащиеся, которые не смогли чисто проинтонировать предложенные звуки и мелодии, а также обладающие узким диапазоном голоса (в объеме квинты и у́же).

Экспериментальная работа проводилась с неточно интонирующими учащимися-хористами в условиях факультативных занятий.

Исходя из того, что существует зависимость между возникновением у детей навыка чистого интонирования и работой над развитие музыкального слуха, расширением диапазона и вокальными навыками, мы решили, что целесообразно выделить из общей методики пения методы и приемы, способствующие улучшению всех этих параметров. Необходимо отметить, что деление методов и приемов – условно, поскольку в «живом» педагогическом процессе они тесно взаимосвязаны.

Одним из наиболее эффективных методов работы над развитием музыкального слуха и вокальных навыков учащихся 1-х классов, а также расширением их голосового диапазона являются вокально-хоровые упражения.

В своей работе мы опирались на положение о том, что упражнения являются методом обучения, но, вместе с тем, использовали их как музыкальный материал, построенный на законченных музыкальных фразах и разнообразных приемах исполнения. Подбирая вокально-хоровые упражнения, мы стремились не только решать задачи чисто исполнительского плана, но и обогащать опыт художественного восприятия учащихся 1 -х классов.

Работа над упражнениями начиналась с актуализации сознательной позиции учащихся. В доступной форме, при помощи образных сравнений, мы объясняли хористам задачи, которые ставили перед работой. В результате сознательного осмысления поставленных задач ученики самостоятельно учились применять полученные навыки в процессе исполнения.

В процессе экспериментальной работы нами были определены требования к упражнениям. Это: их соответствие уровню вокально-хорового развития и голосовым возможностям учащихся; удобный диапазон; начало с примарных звуков и с сильной доли; простота, ритмическая и мелодическая ясность; мелодическая привлекательность; игровой контекст; доступность для освоения.

Наша работа строилась по принципу от простого к более сложному, от понятного, доступного к более трудному. Каждое новое упражнение было

связано с предыдущим знакомыми интонациями или на нем могли закрепляться полученные ранее навыки. Упражнения разучивались в медленном темпе, в дальнейшем он менялся или оставался прежним в зависимости от методических задач. Для выработки четкой координации между слухом и голосом, для закрепления и совершенствования вокальных навыков и развития музыкального слуха применялось пение упражений без сопровождения инструмента с предварительной ладовой настройкой.

При работе с учащимися 1-х классов использовалась преимущественно мягкая атака – естественный и наиболее правильный способ смыкания голосовых складок, которые в этом возрасте весьма несовершенны и хрупки. Поэтому практически все упражнения пелись на “mf” и “mp”.

Обращалось внимание на некоторые особенности строения мелодии упражнений, которые определили степень их доступности для чистого интонирования. Было замечено, что учащимися довольно быстро и легко запоминаются народные песни, что объясняется близостью их мелодических оборотов к интонациям речи. В связи с этим в нашу работу мы включили достаточное количество попевок и упражнений, основанных на интонациях народных песен.

Развивая музыкальный слух учащихся, использовались различные приемы:

- пение «про себя», которое сосредотачивает и вызывает внутреннее представление мелодии, приучает петь сознательно, готовит голосовой аппарат к исполнению вслух;

- игра на «немой клавиатуре», которая помогает более ясно и четко, при участии зрительных ощущений, представить звуковысотный рисунок мелодии;

- транспонирование мелодий вверх или вниз на 1/2-1 тон, что снижает утомление учащихся-хористов, освежает звучание и способствует расширению диапазона;

- движение руки в воздухе (по вертикали) во время пения;

- музыкально-слуховые игры.

Остановимся подробнее на описании некоторых музыкально-слуховых игр, использованных нами в процессе эксперимента.

1. «Азбука Морзе» – учитель или ученик «передает» ритм, остальные его «принимают»;

2. «Радио» – учитель играет знакомую мелодию, каждый повторяет ее, все выясняют (определяют), правильно ли «транслировалась» мелодия (кто пропел неточно, тот продемонстрировал испорченное радио);

3. «Капитан» – объявляется набор команды, в которую включаются те, кто правильно пропел попевку, а тот, кто выполнил упражнение лучше всех - выбирается капитаном;

4. «Лучший акустик» – это тот, кто проинтонирует наиболее точно; тот, кто лучше других слышит интонационные неточности в пении своих товарищей.

На дополнительных занятиях проводилась работа по расширению диапазона певческого голоса учащихся 1-х классов. На начальном этапе применялись упражнения в интервальном объеме секунды и терции, с мелодией на удобных для интонирования, близко расположенных звуках. Дополнительно велась работа по укреплению примарной зоны. Позже мы начали разучивать попевки в интервальном диапазоне кварты, квинты, сексты, октавы, прибавляя к примарным звукам рядом расположенные (часто интонационно неустойчивые). Таким образом, мы стремились постепенно расширить диапазон голоса учащихся до соответствующих данному возрасту пределов.

Для расширения голосового диапазона использовался прием пения звуков в верхнем регистре. Учащимся помогали следующие образные сравнения или объяснения: «прощебетать как птичка», «пропищать как мышка», «добраться до верха лесенки» (с помощью руки) и др. Также предлагались попевки, имитирующие высокие звуки природы.

Постепенное расширение диапазона привело к положительным результатам: учащиеся стали чище интонировать, научились чисто интонировать неудобные для них ранее звуки.

Отдельная работа проводилась нами по формированию правильной певческой установки у учащихся. С этой целью, помимо таких традиционных методов обучения как беседа, объяснение, совет, использовались игры: «Юный дирижер», «Лучший певец» и др. Например, по правилам игры «Юный дирижер» участники распределялись в две группы: «дирижеров» (одновременно 2-3 учащихся) и «исполнителей». Во время исполнения упражнений «дирижеры» наблюдали за правильной певческой установкой, а затем (после пения) высказывали свои пожелания тем, кому есть над чем поработать.

В работе над дыханием применялись такие упражнения, как:

1. «Аромат цветка» – учащиеся по показу учителя делают неспешный, глубокий вдох носом, затем – небольшую паузу («наслаждаются ароматом») и медленно выдыхают через рот («выпускают аромат»);

2. «Насос» – учащиеся делают быстрый вдох через нос, а выдох – через рот, имитируя при этом работу насоса;

3. «Испугались» – учащиеся делают быстрый вдох небольших порций воздуха через нос, затем – медленный выход через рот (количество вдохов можно увеличивать);

4. «Загаси свечу» – учащиеся в положении сидя делают медленный вдох носом, затем паузу, и быстрый выдох на мнимую свечу (три вдоха – три «свечи»).

После дыхательных упражнений мы последовательно переходили к работе над дыханием на музыкально-песенном материале. Использовались упражнения, четко делимые на фразы. Сначала на одном дыхании пропевались более короткие фразы, затем они увеличивались. Обращалось внимание учащихся на необходимость брать дыхание не в середине, а в конце фразы.

В работу над дыханием включалось пение с применением различных видов певческих атак.

Формирование правильного звукообразования мы начинали с пропевания гласных звуков. При выборе попевок на гласную букву мы начинали интонирование с фонемы «у», т. к. этот гласный образуется спокойно, без напряжения. По акустической форме фонема «у» – самая глубокая, поэтому в полости рта обеспечивается максимальное использование резонаторов. Далее благоприятные особенности гласного «у» мы переносили на другие гласные, чтобы детски голоса начали звучать непринужденно, округло и мягко.

Подобным образом, последовательно и системно, велась работа по формированию у учащихся различных способов звукоизвлечения при пении (legato, staccato, non legato). Здесь огромное значение в работе над звуком имел метод практического, личного показа учителем.

Важным аспектом экспериментальной работы стало формирование дикционных навыков. Использовались упражнения на раскрепощение нижней челюсти, ее свободного опускания; упражнения со слогами с различным сочетанием гласных и согласных, упражнения-скороговорки.

Педагогическими условиями, гарантирующими эффективность использования предлагаемых нами упражнений и приемов, направленных на формировние чистоты интонирования у учащихся 1-х классов, стали педагогическая позиция поддержки, ситуация успеха, позитивный и доброжелательный тон на вокально-хоровых занятиях.

Систематическая и последовательная работа над чистотой интонирования привела к следующим результатам: примерно у 90% учащихся улучшился звуковысотный слух, музыкальная память, интонационная точность воспроизведения попевок и мелодий, расширение диапазона на 1-1,5 тона. Практически у всех участников экспериментальной группы улучшилось звукообразование, дикция стала более четкой и выразительной. Было отмечено, что учащиеся с большим удовольствием стали посещать хоровые занятия, почувствовали себя увереннее при исполнении хоровых произведений, более осознанно стали подходить к процессу разучивания новых песен.

Итак, содержание работы над чистотой интонирования учащихся 1-х классов целесообразно проводить в условиях факультативных занятий, и должно включать: целенаправленную и систематическую работу по развитию музыкального слуха, расширению их певческого диапазона, формированию вокально-хоровых навыков. Основным методом формирования чистоты интонирования у учащихся являются вокально-хоровые упражнения. Ценность вокально-хоровых упражнений заключается в возможности использования их как метода обучения, а также как средства обогащения опыта художественного восприятие учащихся.

📖 *Литература*

1. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие для муз. вузов / Л. А. Мазель. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1986. – 527 с.

2. Апраксина, О. А. Выявление неверно поющих детей и методы занятий с ними / О. А. Апраксина. – М. : Музыка, 1961. – 230 с.

3. Белобородова, В. К. Развитие музыкального слуха учащихся первых классов / В. К. Белобородова. – М. : Академия педагогический наук, 1976. – 108 с.

РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ УМЕНИЙ ПРИ ОБУЧЕНИИ ВОКАЛУ ДЕТЕЙ 6-10 ЛЕТ

DEVELOPMENT OF EXECUTIVE SKILLS WHILE TEACHING VOCAL TO CHILDREN 6-10 YEARS OLD

Яо Сюйдун, И. В. Шеститко, кандидат педагогических наук, доцент
Yao Xudong, I. Shestitko
БГПУ (Китай, Беларусь)

Аннотация. *В статье рассматриваются основные вопросы развития исполнительских умений при обучении вокалу младших школьников. Особое внимание уделяется возрастным особенностям школьников.*

Annotation. *The article discusses the main issues of the development of performing skills when teaching vocals to younger schoolchildren. Particular attention is paid to the age characteristics of schoolchildren.*

Ключевые слова*: испольнительские умения, вокал, младшие школьники.*

Keywords: *performing skills, vocal, younger pupils.*

Проблема вокального исполнительства детей младшего школьного возраста в настоящее время является одной из насущных для педагогов-практиков и исследователей. При этом, одной из главных задач все еще остается художественно-эстетическое воспитание учащихся. В этой связи, к общим проблемам, связанным с совершенствованием методов обучения, добавляются и поиски новых путей эстетического воспитания детей средствами музыки, а также их приобщения к музыкальному искусству посредством одного из самых доступных для детей видов музыкальной деятельности – пению. В процессе вокального обучения у детей не только развивается голос, но возможно и решение воспитательных задач, направленных на формирование и гармоничное развитие личности. Кроме того, у младших школьников происходит выработка характерных качеств певческого голоса.

Особое значение приобретает высокохудожественный, но, вместе с тем, доступный репертуар, так как общий успех непосредственно зависит от умений педагога и его знаний в области реальных певческих возможностей детей, их возрастных особенностей. Важным аспектом в развитии исполнительских умений является выразительность вокального исполнения как признак общей вокальной культуры.

Исполнительский комплекс умений и навыков представляет собой единство и взаимозависимость компонентов: звукодвигательного, нотно-ориентированного, вокально-ориентированного, метро-ритмического,

художественно-выразительного и эмоционально-волевого. Завершающей фазой в освоении исполнительский умений и навыков становится полное слияние слухового образа с его сценическим оформлением в звучании: последнее качественное изменение исполнения складывается в систему художественный образ – исполнительские движения – звучание, где главным становится музыкальный образ.

Развитие исполнительских умений у младших школьников на занятиях вокалом обусловлено тем, что суть вокального воспитания заключается не только в техничности исполнения музыкального материала, но и в воплощении художественного образа, сопряженного с обретением навыков сценического движения. Поэтому среди всех задач педагога, существующих в подготовке вокалиста к сценической деятельности, особо выделяется развитие артистизма исполнителя.

Артистизм, формирующийся в процессе последовательной, целенаправленной и регулярной педагогической работы, является неотъемлемой частью деятельности музыканта-исполнителя. При всем обилии работ, касающихся темы артистизма музыканта-исполнителя, исследования, посвященные артистизму музыканта-вокалиста, представлены недостаточно. Однако их необходимость очевидна, поскольку только в результате регулярной педагогической работы над артистизмом возможно гармоничное развитие вокалиста, тем более – юного вокалиста, не только как исполнителя, но и как носителя художественного смысла.

Как известно, артистизм всегда находился в эпицентре многих театральных деятелей и педагогов (С. В. Гиппиус, Б. Е. Захава, М. О. Кнебель, К. С. Станиславский, М. А. Чехов и др.), исследователей-философов и культурологов (Р. К. Бажанова, О. А. Кривцун,). Артистизм, как непременный атрибут педагогической деятельности в целом связан с фамилиями О. С. Булатовой, Ж. В. Вагановой, с деятельностью педагога-музыканта – Г. А. Гарипова, Л. С. Майковская, В. Г. Ражников. При этом, большинство исследований об артистизме ориентировано все же на работу с уже профессиональными актерами, а предлагаемые авторами рекомендации направлены на зрелую аудиторию. Вместе с тем, вопросы, касающиеся детского артистизма, в частности, детей младшего школьного возраста, в научном и научно-педагогическом наследии, предложены в малом количестве.

Для эффективного развития исполнительских умений необходимо соблюдение педагогических условий. Прежде всего, необходим профессионально-творческий статус педагога. Речь идет и о высоком уровне личностных качеств, и о его фундаментальных профессиональные знаниях, умениях и навыках. Обязательным условием является и знаний самого ребенка,

музыкально-творческое взаимодействие (индивидуализированное, диалогизированное, личностно-ориентационное) и коммуникативная среда.

Знакомство с наследием педагогов-вокалистов прошлого и настоящего дает возможность проследить и единство методических требований. Так, например, о том, что детей уже с младшего школьного возраста необходимо обучать правильной вокализации, писал еще один из основоположников русской вокальной школы А. С. Варламов. Его мысль об обучении детей пению петь детства с соблюдением осторожности в занятиях, неоднократно подчеркивалась и в работах современных исследователей, посвященных детскому голосу (Е. А. Аркина, В. А. Багадурова, И. И. Левидова).

Как известно, младший школьный возраст весьма благоприятен для развития, прежде всего, эмоционального слуха. Следуя работам психологов и биологов (В. Морозов, Е. Серебрякова, А. Пашина и др.) можно сделать вывод о том, что неразвитый эмоциональный слух приводит к задержке фонетического. В этой связи замедляется и темп развития певческих способностей и коммуникативных умений ребенка. Так как пение представляет собой психофизиологический процесс, в котором задействованы и дыхание, и кровообращение, и эндокринная система и др., необходимо помнить о правильности и природосообразности в организации обучения. В целом, ребенок должен петь легко и с удовольствием, испытывая при этом комфорт. При несоблюдении необходимых условий и неправильном голосообразовании ребенок может испытывать напряжение гортани. Вследствие чего у ребенка голос звучит тяжело и некрасиво, быстро устает. Все это может привести к возникновению серьезных заболеваний голосового аппарата.

В настоящее время одним из эффективных и активно используемых подходов в обучении младших школьников является интерактивное обучение, которое, как и показывает практика, влияет на структуру образовательного процесса и требует специфической организации и отбора необходимых интерактивных методов и приемов обучения. Благодаря технологии интерактивного обучения возможна реализация познавательных, коммуникативно-развивающих и социально-ориентационных составляющих образовательного процесса, позволяющих учителю решать целый спектр обучающих задач не только за более короткое время, но и с более высоким качеством усвоения материала.

Интерактивное обучение позволяет практически всех участников образовательного процесса вовлечь в процесс познания, дают возможность понимать и рефлектировать по поводу собственных знаний. Совместная деятельность учителя и ребенка в процессе освоения материала означает внесение каждым из участников своего индивидуального вклада, взаимообмена

знаниями, идеями, Данный подход нацелен на выполнение обучающимися конкретных заданий с целью изучения нового материала.

В целом, в вокальной педагогике интерактивный подход воплощается в творческих заданиях, которые не только помогают найти собственное «правильное» решение, но и дополнительно мотивируют учащихся. Кроме того, могут привлекаться общественные ресурсы. Речь идет, например, о посещении концертных площадок, театров, мастер-классов и семинаров, привлечении знаменитых педагогов и известных деятелей культуры. Достаточно эффективными являются социальные проекты (конкурсы и фестивали). Наряду с этим возможно применение игрового подхода, так в роли учителя может выступить один из учеников.

🕮 *Литература*

1. Дыбина, О. В. Игровые технологии ознакомления дошкольников с предметным миром. Практико-ориентированная монография / О. В. Дыбина. – М., 2008. – 128 с.

2. Михайленко, Т. М. Игровые технологии как вид педагогических технологий / Т. М. Михайленко // Педагогика : традиции и инновации : материалы I Междунар. науч. конф. (г. Челябинск, октябрь 2011 г.). – Т. 1. – Челябинск, 2011. – С. 140-146.

3. Лебедева, А. М. Современные подходы к вокальному обучению детей / А. М. Лебедева // Молодой ученый. – 2018. — № 5 (191). – С. 175-180.

THE MAIN DEFECTS IN CHILDREN'S PIANO ENLIGHTENMENT EDUCATION IN CHINA

ОСНОВНЫЕ НЕДОСТАТКИ ДЕТСКОГО ФОРТЕПИАННОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ В КИТАЕ

Yao Hui, T. Titovets
Яу Хуэй, Т. Е. Титовец, кандидат педагогических наук, доцент
BSPU (China, Belarus)

Annotation. At the present stage, there are still serious problems in children's piano enlightening education and teaching, which have a serious impact on children's own development. The main defects in children's piano enlightenment teaching in China are revealed.

Аннотация. На современном этапе развития общества фиксируются серьезные проблемы в воспитании и обучении детей игре на фортепиано, которые оказывают серьезное влияние на их личностное развитие. В статье раскрыты основные недостатки обучения детей фортепианному просвещению в Китае.

Keywords: children's piano enlightenment education, piano teachers, methods of teaching.

Ключевые слова: детское фортепианное просвещение, учителя фортепиано, методы преподавания.

Nowadays, with the continuous development of social economy, the cultivation of children's musical quality has become very important. In the process of learning music, the most important type of children is the study of piano art. Piano can cultivate children's musical quality and overall cultivation, which is of great significance to children's future development [1]. However, at the present stage, there are still serious problems in children's piano enlightening education and teaching, which have a serious impact on children's own development.

The main defects in children's piano enlightenment teaching include the following.

1.Children’s lack of effective attention to piano learning

For children, they are always interested in new things, and piano learning is a long work. In the long process of learning, children often lose their initial interest in learning the piano. Some children who are still very interested in the piano will regard piano playing as an important hobby in their life and pursue the goal of improving their piano skills. Children's curiosity is very important, in the process of piano practice. Once children lose interest in piano learning, it will bring a certain

difficulty for the teacher's teaching work. For example: some teachers always use cramming method of teaching, forcing students to learn the piano, children are not interested in also cannot improve their interest in learning piano, teachers in the process of questions, the students can't answer questions in a timely manner, would have serious effects on the students' self-confidence, over time, children will lose interest in the piano badly and performance desire, so that cause serious adverse emotions in learning.

2.Introduction to piano staccato restricts the development of piano teaching.

In the process of children learning piano, some teachers often like to teach students to place the basic hand shape. In this process, the shape of the hand put there are some problems, children can not timely master the shape of the hand, children learn the piano, should improve their own hands the power of the joints, children hand joints and flexible joints, can promote the growth of children muscle, make the child's muscle growth has always been in accordance with the direction of the shape of the hand, playing the piano is good for children to develop in the right hand playing the piano and posture.

3.Excessive lifting finger training takes place.

In piano performance, excessive finger raising training has harmful effects on children in piano performance. High finger training has a serious impact on children's timbre judgment. In piano performance, players should rely on their own ears instead of their hands, so that children can judge the score according to timbre in the process of listening. In this process, excessive high finger training will cause the child's finger muscles to produce serious tension, so that the state of children is always in a state of tension.

4. Piano teachers blindly pursue professional teaching.

In the process of piano teaching, some piano teacher cannot effectively focus on the child's physical and psychological differences, in the teaching process, teachers are always too much emphasis on specialization in the process of teaching effect, the use of teaching method is relatively rigid, not pay attention to cultivation of children's interest in playing the piano, makes the children can't raise interest in learning the piano work.

Therefore, it is crucial to find the necessary measures to promote the effective development of children's piano teaching.

📖 *References*

1. Linxi Yang. Pedagogy and Materials for Teaching Piano to Children in China and the United States. – University of Wisconsin Milwaukee: UWM Digital Commons. – 2015. – 46 p.