



f

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В 21 ВЕКЕ

Материалы

Всероссийской научно-практической конференции
(9 декабря 2012)



Архангельск
2012

трудностей, учиться, осваивать огромный потенциал современных электромузыкальных инструментов.

Список литературы:

1. Борисова И.А., Михеева Е.Н., Перова Л.А. Песенный репертуар для детей дошкольного возраста. Ч. 2: Учебно-методическое пособие / И.А. Борисова, Е.Н. Михеева, Л.А. Перова. – Архангельск: Архангельский педагогический колледж, 2011. – 76 с.
2. Живайкин П. Классификация синтезаторов / Музыка и электроника, № 1, 2009. С. 18.
3. <http://www.alltime.ru/catalog/music/synth/korg/detail.php?ID=65978&back=list/>
Режим доступа: дата обращения 22.10.2012, 23:15.

Н.Н. Тихомирова

ПРИНЦИПЫ РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ ПРИ ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Главное требование к преподавателю фортепиано заключается в том, чтобы занятия проводились систематически, в установленном порядке, в соответствии с планом работы. Это обеспечивает качество выучивания произведений в целом и высокий уровень его исполнения. Отсюда ясно, что в музыкальной педагогике вопрос о музыкально-дидактических принципах, нацеленных на достижение максимального развивающего эффекта в обучении, по существу является центральным, кульминационным.

Общезызыкальное развитие будущего специалиста совершается не иначе, как в процессе обучения. Воздействовать на сферу профессионального мышления музыканта и на комплекс его специальных способностей (слух, чувство ритма, память) невозможно, минуя обучение в той или иной его форме. При этом актуальными остаются вопросы организации учебной деятельности учащихся, отбор принципов музыкального образования и роли педагога в образовательном процессе

Перечислим четыре основных музыкально-дидактических принципа, которые, сложенные воедино, способны образовать достаточно прочный фундамент развивающего обучения в исполнительских классах.

Увеличение объема используемого в учебно-педагогической работе материала, расширение репертуарных рамок за счет обращения к возможно большему количеству музыкальных произведений, большему кругу художественно-стилевых явлений, освоение многого – первый из музыкально-дидактических принципов. Наиболее важный для общезызыкального развития учащегося, обогащения его профессионального сознания, музыкально-интеллектуального опыта.

Ускорение темпов прохождения определенной части учебного материала, отказ от непомерно длительных сроков работы над музыкаль-

ными произведениями, установка на овладение необходимыми исполнительскими умениями и навыками в сжатые отрезки времени – таков второй принцип, обусловленный первым и существующий с ним в неразрывном единстве. Реализация этого принципа обеспечивает постоянный и быстрый приток различной информации в музыкально-педагогический процесс, тем самым прокладывая путь к решению проблемы общезызыкального развития будущего специалиста, формирования его профессионального кругозора.

Третий принцип непосредственно касается содержания занятия в исполнительском классе, а также способов его проведения. Увеличение меры теоретической емкости занятий музыкальным исполнительством, то есть отхода от «узкоцеховой» трактовки этих занятий; использование в ходе урока возможно более широкого диапазона сведений музыкально-теоретического и музыкально-исторического характера, тем самым достигается общая интеллектуализация его; обогащение сознания играющего на музыкальном инструменте развернутыми системами представлений и понятий, связанными с конкретным материалом, представленным в исполнительском репертуаре, – все это и отражает существо упомянутого принципа.

Четвертый принцип требует отказа от пассивных способов деятельности, имеющих широкое применение в ученической среде, подчеркивает необходимость такой работы с материалом, при которой с максимальной полнотой проявлялись бы самостоятельность и творческая инициатива будущего специалиста. Важность этого принципа сложно переоценить, так как развитие музыкально-интеллектуальных качеств неотделимо от самостоятельной мыслительной деятельности студента-исполнителя.

Таковы главные принципы, основываясь на которых, обучение музыкальному исполнительству может стать действительно развивающим.

Е.Л. Наприимерова, В.Т. Старицина

АНАЛИЗ ХОРОВЫХ ПАРТИТУР КАК ФОРМА САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Написание аннотации к хоровому произведению, представляющей всесторонний анализ произведения, – процесс сложный, трудоемкий. Для студентов письменный анализ хоровой партитуры является одной из эффективных форм самостоятельного изучения произведения. В данной статье на примере хорового произведения Р. Леденёва на стихи С. Есенина «Край любимый» представлены два тесно взаимосвязанных раздела аннотации, которые являются частью всестороннего анализа хорового произведения, а именно анализ литературного текста и музыкально-теоретический анализ.

Работа над анализом хорового произведения – дело, требующее большого внимания и настоящего творческого отношения. Именно творческий подход требуется при рассмотрении таких вопросов, как взаимосвязь литературного текста и музыки, степень соответствия содержания литературного текста содержанию музыки, воплощение средствами музыки литературных тем и образов.

Хоровое произведение является органическим сочетанием двух форм эстетического воздействия – музыки и поэзии. При восприятии произведения отделить одно от другого подчас невозможно. Вместе с тем при изучении целесообразно анализировать каждый из элементов, чтобы глубже понять их взаимодействие.

Произведение Р. Леденева «Край любимый» написано в 1998 году. По жанру это хоровая песня из цикла «Венок Свиридову». Произведение исполняется а саррелла.

В основе художественного произведения лежат идея, образ, заключенные в конкретную форму. Обращаясь к стихам С. Есенина «Край любимый!», можно отметить, что в каждой строфе литературного текста подчеркивается одно и то же настроение и одна и та же мысль, а именно щемящее чувство любви к Родине, осознание ее бесконечной красоты и неизбежного скорого ухода человека.

В данном произведении используется силлабический принцип вокализации текста, когда на каждый слог текста приходится звук мелодии, что придает ей повествовательность, поэтическим текстом обусловлена и речитативность.

Через образы родной природы в стихах и музыке раскрывается эмоциональный мир человека, его душевная надломленность и тоска, восторг и одновременно отчаяние. Этим состоянием пронизано все произведение от первого такта до последнего.

Край любимый! Сердцу снятся
Скирды света в водах лонных.
Я хотел бы затеряться
В зеленях твоих стозвонных.

По меже, на переметке,
Резеда и риза кашки.
И вызванивают в четки
Ивы – кроткие монашки.

Курит облаком болото,
Гарь в небесном коромысле,
С тихой тайной для кого-то
Затаил я в сердце мысли.

Все встречаю, все приемлю,
Рад и счастлив душу вынуть.

Я пришел на эту землю,
Чтоб скорей ее покинуть.

Для стихотворения, как и всей ранней лирики поэта, характерна стансовость, то есть замкнутость, обособленность строф, в данном случае – четырех четверостиший.

Стихотворение написано в классической форме с использованием перекрестной женской рифмы (абаб):

...снятся (а)
...лонных. (б)
...затеряться (а)
...стозвонных. (б)

Так же использованы точные сочетания: лонных – стозвонных, кашки – монашки, болото – кого-то, вынуть – покинуть.

С целью определения размера стиха проследим чередование ударных и безударных слогов на примере одного четверостишия, где ударный слог обозначим порядковым номером, а безударный – чертой «-»:

Край любимый! Сердцу снятся	1 – 3 – 5 – 7 –
Скирды солнца в водах лонных.	1 – 3 – 5 – 7 –
Я хотел бы затеряться	1 – 3 – 5 – 7 –
В зеленях твоих стозвонных.	1 – 3 – 5 – 7 –

Как видим, ударения падают только на нечётные слоги – 1, 3, 5, 7. Итак, по количеству ударений стих делится на четыре отрезка (каждый отрезок – стопа), и каждый состоит из первого ударного и второго безударного слога (хорей). Исходя из проделанного анализа, определяем размер стиха как четырехстопный хорей.

Есенинский хорей романсово-протяжен, богат пиррихиями (пропуск метрического ударения в хорее или ямбе, допустимый в любом месте стиха, кроме последней стопы), что придаёт ему интонационную плавность и напевность. Тема произведения – отношение человека и природы, их взаимосвязь: «Сердцу снятся скирды света...»; «Я хотел бы затеряться в зеленях...».

Идея стихотворения – осмысление жизни через переживания, эмоционально связанные с явлениями природы: «И вызванивают в четки ивы...»; «С тихой тайной...»; «Все встречаю, все приемлю...».

Все внутреннее содержание стихотворения раскрывается через образ лирического героя и образы-символы.

Музыкальные образы, интонации и сочетание звуков нельзя перевести на язык конкретных понятий, они допускают свободу восприятия и толкования. «Край любимый» с его болотами и переметками – символ Родины.

Для создания образа природы автор использует большое количество эпитетов, стихотворение переливается множеством красок: «в водах лонных», «в зеленях твоих стозвонных», «с тихой тайной». Стихотворение звучит образно благодаря обилию метафор и олицетворений:

«и вызванивают в чётки ивы – кроткие монашки», «гарь в небесном ко- ромысле», «сердцу снятся скирды солнца», «курит облаком болото».

Есенинской лирике свойственно сочетание звука и цвета – «в зе- ленях твоих стозвонных».

Стихотворение полностью использовано композитором. Более то- го, Р. Леденёв расширяет стихотворный текст за счёт удвоения послед- них двух строк «Я пришел на эту землю, чтоб скорей её покинуть», в ко- торых содержится глубокий философский смысл.

Музыка, соединяясь со словом, всегда несет свое содержание и выражает не столько текст, сколько подтекст. Связь «текст – подтекст – музыка» в данном произведении, где музыка выразительно активна и самостоятельна, подчеркивает художественный образ есенинского сти- хотворения и его основную идею. Композитор сумел выразить в музыке всю красоту, напевность и мелодичность есенинского стиха.

Для данного произведения характерно взаимопроникновение двух музыкальных форм: куплетной с чертами трехчастности. В произведе- нии всего 39 тактов.

Структура произведения (4 куплета)

1 куплет 2 куплет

период 1-8 такты период 9-16 такты

| | | |

предл. 4т. прел. 4т. предл. 4т. предл. 4т.

/ | \ | \ | \ | \ | \ |

1т. 1т. 2т. 1т. 1т. 2т. 2т. 2т. 2т. 2т.

3 куплет 4 куплет

период 17-26 такты период 27-34 такты +35-37 такты

| | | | |

предл. 4т. предл. 5т. предл. 4т. предл. 4т. дополн. 5т.

/ \ \ / | \ | \ | \ |

2 т. 2т. 2 т. 3 т. 1т. 1т. 2т. 1т. 1т. 2т. 2т. 3т.

Первый и последний куплеты по строению идентичны и сформиро- ваны по принципу суммирования. После двух коротких выразитель- ных мотивов следует более широкая, сосредоточенная фраза, уравнове- шивающая эмоциональный тон (1-4такт).

Первый куплет написан в форме периода. Масштаб – 8 тактов, со- став – 2 предложения по материалу неповторного строения, первое и второе предложения заканчиваются полной несовершенной каденцией (7-8 такт).

Второй и третий куплеты выдержаны в едином интонационном, структурном, гармоническом плане. Оба куплета, несмотря на «мягкие» цезуры, представляют собой единое построение, рисующее образы при- роды. Это вносит образно-эмоциональный, структурный, динамический контраст между крайними и средними куплетами. Выбор данной струк- туры неслучаен, поскольку именно такое сочетание двух форм наилуч- шим образом способствует воплощению замысла автора.

В первом предложении строго гармоническую фактуру нарушает задумчивая, медитативная с пентатоническими оборотами мелодия.

Во втором куплете она звучит в партии сопрано, лишь усиливая ощущение пустоты и отрешенности; в третьем куплете она звучит в пар- тии тенора с усилением динамики.

В гармоническом, ритмическом, интонационном плане произведе- ние насыщено рядом особенностей, придающих ей особый «русский» колорит. Это диатоника и пентатонические обороты, вариационное раз- витие, ладовая и метрическая переменность, интонации, напоминающие колокольные звучания, пронизывающие первый и последний куплеты. Гармонический язык произведения также отмечен рядом особенностей.

Автор гармоническими средствами оттеняет эмоционально-образную сторону, приближая музыкальный язык произведения к народным истокам. Тональность произведения до-минор сохраняется на протяжении всего произведения, подчеркивая его драматизм. Созвучия натуральной доминанты (12 такт) вносят некоторое просветление в общий тон произведения. Гармоническую неустойчивость, несколько суровый колорит создают параллельные септаккорды, звучащие весьма красочно на общем фоне натурального минора, они еще более усиливают потребность в дальнейшем продолжении повествования.

Обилие плагальных и натурально-ладовых гармонических оборотов, создают особый «русский» колорит. Кроме того, в произведении прослеживаются еле уловимые элементы, позволяющие провести параллель с хоровыми произведениями Г.В. Свиридова, сумевшего соединить бытующие в городской и крестьянской среде песенные интонации с профессиональной музыкой. К ним можно отнести фольклорный зачин (1 такт ♩ | ♩), свойственный былинам, мелодические обороты, близкие к древним песнопениям (2 такт), аккордику натурального минора, переменность функций.

Произведение «Край любимый» Р. Леденева на стихи С. Есенина – интересный, оригинальный образец хоровой музыки. Взаимосвязь стихов и музыки делают произведение эффектным и запоминающимся. Произведение отличает разнообразие хоровой фактуры, тонкость и точность нюансировки, мастерское использование тембровых возможностей голосов.

РАЗДЕЛ II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ДОШКОЛЬНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ

Л.С. Горохова

РЕАЛИЗАЦИЯ ИНТЕГРАТИВНОГО ПОДХОДА В ДОШКОЛЬНОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ УЧРЕЖДЕНИИ

В настоящий момент в российском обществе идёт становление новой системы дошкольного образования. 23 ноября 2009 г. Приказом Министерства образования и науки РФ от № 655 были утверждены федеральные государственные требования (ФГТ) к структуре основной общеобразовательной программы дошкольного образования и условия её реализации (Приказ Минобрнауки России от 20.07.2011 № 2151) (4).

Если говорить о новых подходах к содержанию дошкольного образования, то следует отметить обязательность соответствия содержания заявленным в ФГТ принципам, одним из которых является принцип интеграции разных образовательных областей.

Понятие «интеграция» относится к общенаучным и заимствовано педагогической наукой из философии, где интеграция понимается как сторона процесса развития, связанная с объединением в целое ранее разрозненных частей и элементов.

Согласно «Толковому словарю русского языка» С.И. Ожегова, интеграция – это «объединение в одно целое» (3).

«Новый энциклопедический словарь» гласит: «Интеграция (лат. integratio – восстановление, восполнение, от interger – целый) – процесс сближения и связи наук, происходящий наряду с процессами их дифференциации» (2, 435).

В «Русском энциклопедическом словаре» понятие «интеграция» трактуется как «состояние связанности отдельных, дифференцированных частей и функций системы, организма в целое, а также процесс, ведущий к такому состоянию» (5).

В дошкольной педагогике проблемой взаимосвязи видов детской деятельности с позиции комплексного и интегрированного подходов занимались Н.А. Ветлугина, Т.Г. Козаков, Т.С. Комарова, Г.П. Новикова и другие.

Т.С. Комарова, например, рассматривает интеграцию как форму взаимосвязи, глубокого взаимопроникновения разного содержания образования детей дошкольного возраста, охватывающую все виды художественно-творческой деятельности. Она подчёркивает, что в интеграции один вид искусства выступает доминирующим, другой – сопутствующим, помогающим более широкому и глубокому осмыслению образов и их созданию разными выразительными средствами (1).