МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В 21 ВЕКЕ

Материалы
Всероссийской научно-практической конференции
(9 декабря 2012)

Архангельск
2012
ПРИНЦИПЫ РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ ПРИ ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Н.Н. Тихомирова

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 их 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.

Общемузыкальное развитие будущего специалиста совершается не иначе, как в процессе обучения. Возможность 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 ведомо, 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 много го — первый из музыкально-дидактических принципов. Наиболее важный для общемузыкального развития учащегося, обогащения его профессионального значения, музыкально-интеллектуального опыта.

Ускорение темпов прохождения определенной части учебного материала, отказ от непомерно длительных сроков работы над музыкальными 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 общей музыкального развития будущего специалиста, формирования его профессионального кругозора.

Третий принцип непосредственно касается содержания занятий в исполнительском классе, а также способов его проведения. Увеличение меры теоретической емкости занятий музыкальным исполнительством, то есть отказ от "звукоочевидной" трактовки этих занятий; использование в правиле 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. Наппимерова, В.Т. Стаценко

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. Леденевы 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.
Я пришел на эту землю,
Чтоб скорей ее покинуть.

Для стихотворения, как и всей ранней лирики поэта, характерна
становость, то есть замкнутость, обособленность строф, в данном слу-
чае — четырёх четверостиший.

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

...снять (а)
...лонных, (б)
...затеряться (а)
...стозвонных, (б)

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

С целью определения размера стиха прослежим чередование удар-
ных и безударных слогов на примере одного четверостишия, где удар-
ный слог обозначен порядковым номером, а безударный — чертой «—»:
Край любимый! Сердцу снять
Скирды солнца в водах лонных.
Я хотел бы затеряться
В зеленях твоих стозвонных.

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

Есенинський хорей романово-протяжен, богат пиррихиями (про-
пуск метрического ударения в хорее или ямбе, допустимый в любом ме-
сте стиха, кроме последней стопы), что придает ему интонационную
плавность и напевность. Тема произведения — отношение человека и
природы, их взаимосвязь: «Сердцу снять скирды света...»; «Я хотел бы
затеряться в зеленях...».

Идея стихотворения — осмысление жизни через переживания, эмо-
ционально связанные с явлениями природы: «И вызывают я в четки
ивы...»; «С тихой тайной...»; «Все встречаю, все приемлю...».

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

Музыкальные образы, интонации и сочетание звуков нельзя пере-
вести на язык конкретных понятий, они допускают свободу восприятия
и толкования. «Край любимый» с его болотами и предметами — символ
Родины.

Для создания образа природы автор использует большое количе-
ство эпитетов, стихотворение переливается множеством красок: «в во-
дах лонных», «в зеленях твоих стозвонных», «с тихой тайной». Стихо-
творение звучит образно благодаря обилию метафор и олицетворений:
«и вызывают в чётык кинь — кроткие монашки», «тар в небесном ко-ромысле», «сердцу снять скриды солны», «курил облаком болото».

Есенискому лирике свойственно сочетание звука и цвета — «в зе-ленях твоих стоновных».

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

Музыка, соединяясь со словом, всегда несет свое содержание и выражае 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.4 тт. предл. 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. дополнн. 5т.
2т. 2т. 2т. 3т. 2т. 2т. 2т. 2т. 3т.

Первый и последний куплеты по строению идентичны и сформи-рованы 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 незавершенной 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 неслучайен, 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-ОБРАЗУЮЩУЮ 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 ПРОСВЕЩЕНИЕ В ОБЩИЙ ТОН ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ГАРМОНИЧЕСКУЮ НЕУСТОЙЧИВОСТЬ, НЕКОТОРЫЙ СУРОВЫЙ КОЛОРИТ СОЗДАЮТ ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ СЕПТАККОРДЫ, ЗВУЧАЩИЕ ВЕСЬМА КРАСИВО И НА ОБЩЕМ ФОНЕ НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА, ОНИ ЕЩЕ БОЛЕЕ УСИЛИВАЮТ ПОТРЕБНОСТЬ В ДАЛЬНЕЙШЕМ ПРОДОЛЖЕНИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ.

РАЗДЕЛ II.
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В ДОШКОЛЬНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ

Л.С. Горохова
РЕАЛИЗАЦИЯ ИНТЕГРАТИВНОГО ПОДХОДА В ДОШКОЛЬНОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ УЧРЕЖДЕНИИ

В настоящий момент в российском обществе идет 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 образовательной программы дошкольного образования и условия ее 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.

Понятно, «интеграция» относится к общенаучным и занимствована педагогической наукой из философии, где интеграция понимается как полезного процесса развития, связанна с объединением в целое ранее разнородных частей и элементов.

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

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

В «Российском энциклопедическом словаре» понятие «интеграция» трактуется как состояние связи отдельных, дифференцированных частей и систем, организма в целое, также процесс, ведущий к такому состоянию (5).

В дошкольной педагогике проблемой взаимосвязи видов детской деятельности с позиции комплексного и интегрированного подхода 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 подчеркивает, что в интеграции один вид искусства выступает доминирующим, другим — сопутствующим, помогающим более широкому и глубокому осмыслению образов и их созданию разными выразительными средствами (1).