

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)»
Таганрогский институт имени А. П. Чехова (филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»



Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации

Материалы

VIII Международной научно-практической конференции

г. Таганрог
20 марта 2025 года

*Ответственный и научный редактор-составитель
Т.В. Надолинская*

Ростов-на-Дону – Таганрог
Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ)
2025

УДК 378
ББК 74

Ответственный и научный редактор-составитель
доктор педагогических наук, профессор **Т. В. Надолинская**

М89 Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации: материалы VIII Международной научно-практической конференции 20 марта 2025 г. / отв. и науч. ред.-сост. Т. В. Надолинская [Электронный ресурс]. – Ростов-на-Дону: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2025. – 937 с. – URL: tgpi_bibl@list.ru – Режим доступа: сайт Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиала) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)». – Текст: электронный.
ISBN 978-5-7972-3451-7

В сборник вошли научные труды VIII Международной научно-практической конференции «Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации», которые посвящены важным проблемам профессиональной подготовки обучающихся, историко-культурному наследию России, Китая и Франции, технологии преподавания искусства на уровнях школьного, среднего, высшего и дополнительного образования, цифровой педагогике и медиаобразованию.

Издание представляет интерес для преподавателей высшей школы, аспирантов и магистрантов, культурологов, музыковедов, педагогов общеобразовательных учреждений и дополнительного образования.

УДК 378
ББК 74

*Утверждена в качестве материалов конференции
Редакционно-издательским советом РГЭУ (РИНХ)*

ISBN 978-5-7972-3451-7

© Коллектив авторов, 2025
© РГЭУ (РИНХ), 2025

СОДЕРЖАНИЕ

МЕТОДОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

<i>Глазырина Е. Ю.</i> Курс методологии для педагогов-музыкантов в ВУЗе: теоретические модели и практика.....	11
<i>Лыкова И. А.</i> Аксиологический подход к проектированию патриотического воспитания подрастающего поколения: ориентир на приобщение к традиционным российским ценностям.....	20
<i>Гетьман В. В.</i> Гуманитарно-культурологический аспект профессиональной подготовки педагога-музыканта.....	30
<i>Власова Л. П.</i> Системно-деятельностный подход во внеурочной музыкальной деятельности в контексте ФГОС.....	36
<i>Карпов В. В.</i> Противоречия современной системы музыкального образования.....	42
<i>Юй Тин.</i> Творческое восприятие обучающихся-вокалистов в вузе как синкретичное образование.....	48

ДИДАКТИКА ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ

<i>Крылова А. В.</i> Идеи пространственной музыки А.Шнитке в образовании и художественной практике.....	56
<i>Шорникова А. В.</i> Учебный курс «креативные технологии» в свете государственной Концепции развития творческих (креативных) индустрий.....	62
<i>Печерская А. Б., Князева Г. Л.</i> Современные тенденции в сфере педагогического самосовершенствования.....	69
<i>Воробьева С. А.</i> Подготовка будущих учителей музыки к воспитанию патриотических чувств подростков в проектной деятельности.....	74
<i>Кириченко Т. Д.</i> Практические аспекты организации хоровой подготовки иностранных студентов в российском вузе.....	84
<i>Цзян Вэньин.</i> Развитие мышечной свободы у студентов на занятиях по дирижированию.....	90
<i>Дюндар Е. В.</i> Особенности выбора репертуара для начинающего вокалиста.....	96
<i>Пацева Е. С.</i> Роль танцевальной подготовки в современном профессиональном обучении эстрадно-джазового певца.....	101
<i>Юй Мэнци.</i> Развитие и совершенствование интонирования при пении у взрослых начинающих вокалистов.....	106

<i>Прокопович Н. А.</i> Разнообразие компетенции выпускников-вокалистов педагогического вуза.....	111
<i>Командышко Е. Ф., Хайсин Циань, Юе Чэнсэнь.</i> Педагогические возможности менеджмента музыкального искусства в современном образовании.....	117
<i>Коняхина М. С.</i> Реализация композиционно-драматургической синкретичности функциональности искусства в практической деятельности студентов.....	125
<i>Ван Чжуне.</i> Дирижерская интерпретация: художественные и технические аспекты мануальной техники.....	131
<i>Пиджоян Л. А.</i> Адаптация обучающихся из Китая к российским культурно-образовательным условиям.....	139
<i>Гоу Цзе.</i> Исполнительский потенциал популярных произведений (поп-музыки) в учебном процессе фортепианного класса вуза: к проблеме интерпретации различных стилей.....	145
<i>Лю Чжэньюань.</i> Произведения современных композиторов в жанре камерного вокального ансамбля в репертуаре вокалистов-студентов педагогических вузов.....	156

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И МУЗЫКОЗНАНИЕ

<i>Немцова-Амбарян С. Н.</i> Национальная композиторская школа в эпоху цивилизационного слома: универсализация и национальная идентичность в музыкальной культуре.....	162
<i>Густова-Рунцо Л. А.</i> Юбилей: 50 лет Белорусскому государственному университету культуры и искусств.....	170
<i>Кривчикова А. В., Крайник М. П.</i> Художественный музей школы дизайна в Провиденсе как фактор развития вкуса и креативности.....	175
<i>Лю Хэсинь, Хао Ляньцзе.</i> Вдохновение барокко как смена взгляда на искусство XVII–XVIII веков.....	180
<i>Савченко Н. О.</i> Мультикультурный подход к воспитанию детей в процессе традиционных народных игр.....	186
<i>Воронина И. В.</i> Некоторые вопросы анализа полифонических произведений И.-С. Баха на уроках музыкально-теоретических дисциплин в музыкальном колледже.....	190
<i>Цзинь Гуй.</i> О роли музыкального искусства в жизни общества.....	198
<i>Селеменова Е. Ю.</i> Композиторская интерпретация фольклорных мотивов И.А. Бунина	203
<i>Горохова Т. А.</i> Исполнительские особенности Фортепианного концерта a-moll Э. Грига.....	211

<i>Се Аньци. Своеобразие китайской камерно-инструментальной музыки.....</i>	221
<i>Блюдникова А. М., Шумилова Е. Н. Книга «Видение межкультурного музыкально-педагогического образования» - национальные системы в эпоху глобализма.....</i>	226
<i>Лазарев Б. Н. Проблема восприятия авангардной музыки студентами высших учебных музыкальных заведений.....</i>	231
<i>Лю Биньсюе. Культурное наследие и эстетика традиционного китайского костюма хуаи.....</i>	237
<i>Лю Цзин. Формирование русской вокальной школы в XIX веке: педагогические принципы и традиции.....</i>	245
<i>Цзян Цзяхао. Китайская анимация: синтез традиции, искусства и технологического прогресса.....</i>	255
<i>Чэнь Юй. Китайские культурные символы и образ нации: исторические корни, классификация и современное значение.....</i>	263
<i>Ковтонюк В.А., Ковтонюк О.В., Латышев О.Ю., Латышева П.А., Павлович С. Изучение выдающихся образцов творчества К. А. Тона и Н. А. Шохина в рамках архитектурного краеведения.....</i>	273
<i>Ши Гоцзюнь. особенности песен «гуань цзю» чжао цзипина и линь хая.....</i>	277
<i>Сун Цзудэ. Адаптации и композиции Пэн Сюэня для этнического оркестра</i>	282
<i>Медкова Е. С. Что в имени твоём? (визуализация семантики звукового комплекса слова «колокол».).....</i>	288
<i>Барановская В. И. Музыкальные языковые маркеры национально-культурной идентичности в музыке молодых композиторов Беларуси (на примере «Призрака брошенной деревни» И. Комара).....</i>	398
<i>Колтунчик А. В. Балет «Витовт» В. Кузнецова: художественная интерпретация исторического наследия в контексте белорусской культуры XXI века.....</i>	303
<i>Ли Е. Феномен ночи как объект междисциплинарного изучения.....</i>	310
<i>Тарануха Ю. В. Искусство XX века в музыкально-критическом наследии Н.Д. Набокова.....</i>	317
<i>Тянь Мяо. Интерпретация романа «Сон в красном тереме» в искусстве: междисциплинарный подход.....</i>	324
<i>Чжэн Цзяюнь. Образ женщины в культуре Китая: исторические и искусствоведческие метаморфозы.....</i>	331
<i>Моисеева В. А. Феномен палимпсеста в музыкальной культуре (на примере «Паломничества» Ариэля Рамиреса).....</i>	338
<i>Медведева Е. В. Некоторые особенности редакций А.Б. Гольденвейзера на примере фортепианной сонаты ор. 27 № 1 Л. ван Бетховена.....</i>	346

<i>Овсянкина Г. П., Медведева Е. В.</i> Мировоззрение А.Б. Гольденвейзера-композитора.....	356
<i>Тянь Тянь, Политанская О. И.</i> Творчество Ф. Шопена в музыкальной культуре Китая: ретроспектива, интерпретация и педагогические аспекты.....	368
<i>Хуан Кань.</i> Фортепианная музыка для детей в творчестве С. М. Слонимского (на примере сборника «Весёлые интервалики»).....	373
<i>Сяо Яо.</i> Роль музыки Г.И. Фиртича к мультипликационному сериалу «Приключения Капитана Врунгеля» – бестселлеру для детей.....	380
<i>Шэнь Юйлань.</i> Творческая деятельность Карла Черни в музыкально-дидактическом аспекте.....	384

ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ

<i>Буришит И. Е.</i> Особенности развития коммуникативных умений детей среднего дошкольного возраста.....	390
<i>Румянцева Н. А.</i> Нравственное воспитание младших школьников средствами изобразительного искусства.....	396
<i>Косенко Г. А.</i> Влияние раннего художественного и музыкального воспитания на когнитивное развитие детей.....	403
<i>Городилина Т. В.</i> Искусство в интермодальной арт-терапии: особенности работы с группами людей с ограниченными возможностями здоровья.....	406
<i>Самадова З. А.</i> Влияние музыки на общее развития личности ребенка.....	411
<i>Морозова А. М., Дядченко М. С.</i> Ученическое самоуправление как средство формирования личностных качеств школьников.....	417
<i>Патрикеева О. С.</i> Игра как ведущая технология в образовательном процессе начальной школы.....	420
<i>Назарова А. М., Дядченко М. С.</i> Влияние народной музыкальной традиции на формирование нравственного потенциала младшего подростка.....	424
<i>Степаненко В. В.</i> Арт-проект как инструмент личностного развития подростков.....	428
<i>Омирбекова М. К.</i> Возможности реализации педагогического потенциала классической музыки в современном музыкальном просветительстве.....	431
<i>Золина М. В.</i> Особенности духовно-нравственного воспитания детей младшего школьного возраста.....	441

ТЕАТРОВЕДЕНИЕ

<i>Надолинская Т. В.</i> Творческий потенциал театральной педагогики в исполнительской деятельности педагога-музыканта.....	448

<i>Чжан Вэньси. Возрождение бельканто в XX веке: вокальные традиции и их влияние на современную оперную сцену.....</i>	460
<i>Лу Цзянья. Эволюция театрального освещения: от античности до цифровой эпохи.....</i>	468
<i>Афанасьева Е. И. Роль педагога-музыканта в формировании личности будущего артиста-вокалиста.....</i>	477
<i>Новикова Е. А. Формирование эмоционального интеллекта младших школьников средствами театральной деятельности.....</i>	482
<i>Таргоний Е. И. Формирование навыка работы с партитурой на курсе звукорежиссуры в ДМШ.....</i>	490
<i>Сюй Цзыцзяо. Традиционное китайское искусство в современной сценографии: культурное наследие и эстетические инновации.....</i>	495
<i>Чан Шэнфань. Символизм и знаковая система костюмов в пекинской опере.....</i>	503
<i>Чэнь Жунтин. Экосценография в современном театре: художественные решения мари-рене бурже харви и янне робберстад.....</i>	511
<i>Чэнь Юй. Китайские культурные символы и образ нации: исторические корни, классификация и современное значение.....</i>	520
<i>Чжоу Ичжи. Опера «Ставка на жизнь» Вэн Дэцина: философия выживания и человеческой природы в либретто.....</i>	529
<i>Феклин А. В. «Картинки с выставки» М. Мусоргского в работе над образом в театре кукол.....</i>	536

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

<i>Россинская С. А., Надолинская Т. В. Конвергентный подход: новые возможности для дополнительного профессионального образования.....</i>	544
<i>Буришит И. Е. Роль кружковой работы в нравственном развитии детей дошкольного возраста.....</i>	554
<i>Беккерман Т. Е., Ефремова Н. О., Лавровский Л. М. Актуальные вопросы музыкального воспитания в непрофильных учреждениях культуры.....</i>	560
<i>Михайлюк Е. М. Возможные проблемы с обучением у подростков в старших классах музыкальной школы.....</i>	565
<i>Текучёв А. И. К вопросу о культуре исполнительства на вибрафоне.....</i>	569
<i>Солнцева Ю. А. Игровые методы на занятиях с начинающими в классе фортепиано.....</i>	577
<i>Клочков Л. В. Ошибки начинающего педагога в процессе работы в классе фортепиано.....</i>	584
<i>Смирнова Е. А. Хоровые традиции К.К. Пигрова.....</i>	589

<i>Прилипко П. С.</i> Психология взаимодействия в фортепианном ансамбле «учитель-ученик» в младших классах системы дополнительного образования...	594
<i>Полякова Т. Г.</i> Традиции европейской вокальной школы.....	601
<i>Каплина А. А.</i> Репертуар хора православной гимназии как элемент духовно-нравственного воспитания детей.....	609
<i>Сюй Минъюй, Ян Цзеюй.</i> Основные принципы совместной деятельности педагога и ученика на уроках фортепиано.....	614
<i>Ян Мэй.</i> Особенности русской вокальной школы: история и традиции.....	620
<i>Щербакова Д. С.</i> Эффективные методы работы над эстрадно-джазовыми произведениями в контексте гитарного исполнительства.....	625

ТЕХНОЛОГИИ ПРЕПОДАВАНИЯ ИСКУССТВА

<i>Петелина Е. А., Петелин А. С.</i> Педагогическое взаимодействие на уроках музыки в школе.....	633
<i>Красильников И. М.</i> Освоение школьниками музыкальных знаний и творческой деятельности в контексте нравственно-эстетического воспитания.....	637
<i>Чжан Инкэ.</i> Урок музыки в школе – важный элемент современного образовательного процесса.....	643
<i>Чжан Циюй.</i> К вопросу о хоровом воспитании в общеобразовательной школе.....	649
<i>Бережная Н. А.</i> Через лоскутки к сердцу: опыт творческой студии «Лоскутная черепашка» в Мытищинском клубе «Активное долголетие».....	654
<i>Беккерман Т. Е.</i> Проблема заучивания нотного текста наизусть у обучающихся непрофильных образовательных учреждений.....	663
<i>Красильщикова Л. С., Дядченко М. С.</i> Импровизация в хореографии как средство развития музыкальности у молодёжи.....	668
<i>Кочерга О. Д.</i> Методы краеведческой работы на уроках изо, способствующие патриотическому воспитанию.....	674
<i>Каменева Н. Н.</i> Арт-терапия на примере студии «Обучаемся музыке играя»..	682
<i>Пушина Н. Б.</i> Обучение игре на инструменте (фортепиано) как важная составляющая воспитания школьников.....	688

ЦИФРОВАЯ ПЕДАГОГИКА И МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ

<i>Алексеева Л. Л.</i> Цифровизация образования в области искусств: к вопросу о парадигме исследований.....	698

<i>Бережная М. С.</i> Метод образовательных проектов при подготовке педагогических кадров в цифровой среде.....	706
<i>Дубровский В. В.</i> Применение искусственного интеллекта в музыкальной деятельности.....	712
<i>Грядкина Т. С., Бутина О. А., Реброва В. И.</i> Сетевое педагогическое объединение как условие повышения профессиональной компетентности педагогов в области художественного развития детей дошкольного возраста.....	718
<i>Яшина А. Ю.</i> Развитие навыка самостоятельной работы в условиях цифровой образовательной среды.....	726
<i>Адышева Н. К.</i> Самообучение в цифровую эпоху.....	723
<i>Волосатова И. Ю.</i> Цифровизация музыкального образования на уроках в школе: возможности и перспективы.....	732
<i>Лю Цзэкунь, Юй Цзиньсинь.</i> Влияние цифровой музыки на творческое развитие подростков.....	739
<i>Бартененва В.Н.</i> Использование виртуальных онлайн платформ как способ формирования ценностных ориентаций у младших школьников в цифровой образовательной среде.....	744

ЗАРУБЕЖНАЯ ПЕДАГОГИКА

<i>Дэн Цзюнь.</i> Эволюция музыкального образования во Франции: исторические этапы и современные реформы.....	749
<i>Шиндаулова Р. Б., Бекмухамедов Б. М.</i> Проявления ноогуманистических ценностей в современном музыкальном искусстве Казахстана.....	757
<i>Лэй Цянь.</i> О вокальном воспитании в Древнем Китае (к вопросу о жанровой классификации).....	764
<i>Цай Шуин, Ван Тяньи.</i> Музыкальное образование в Китае: цифровизация и интеграция.....	769
<i>Чжэн Путун.</i> История дирижерского искусства в Китае и ее роль в музыкальной педагогике.....	774
<i>Ню Бэнь.</i> Философские аспекты развития интереса к музыкальному искусству в Китае.....	782
<i>Лань Ян.</i> Герменевтический подход как методология китайского музыкально-педагогического образования в классе вокала.....	790
<i>Сун Тинтин.</i> Система тестирования студентов-пианистов в высших учебных заведениях Китая.....	795
<i>Чжао Сяолэй.</i> Русский классический романс в системе самостоятельных заданий в университетах КНР.....	803

<i>Пушкина Е. С.</i> Система домов как способ групповой работы в урочной и внеурочной музыкальной деятельности в международной школе.....	811
<i>Зубова Р. А.</i> Анализ музыкального образования в России и Китае в контексте межкультурного диалога.....	817
<i>Сю Тинтин.</i> Репертуарный компонент творчества китайских композиторов в подготовке студентов-скрипачей.....	824
<i>Ван Ятин.</i> Цикл Б. Бартока «Микрокосмос» как часть учебного репертуара китайских музыкальных школ.....	834
<i>Сун Босюань.</i> Актуализация аналитических способностей учащихся в фортепианном классе китайских музыкальных школ.....	839
<i>Сун Юйфэй.</i> Кроссдисциплинарные и стилевые характеристики веризма в вокальном классе музыкально-педагогических вузов КНР.....	845
<i>Сюй Инин, Корноухов М. Д.</i> Жанр программной пьесы как часть учебного репертуара в фортепианном классе китайских педагогических вузов.....	852
<i>Яо Минчжу.</i> Уроки музыки в общеобразовательных школах Китая: актуальные педагогические подходы XXI века.....	857
<i>Пань Цзя.</i> Теоретические и практические аспекты преподавания китайского вокального искусства.....	863
<i>Син Пэнсюань.</i> Принципы построения интегративной модели обучения музыке и китайскому языку в начальной школе КНР.....	871
<i>Су Иньбо.</i> Диалог музыки и природы: практическое исследование повышения музыкальной восприимчивости у китайских учеников средней школы.....	879
<i>Юань Линюй.</i> Интеграция методов в обучении вокальному искусству в Китае.....	885
<i>Фань Цзои.</i> Условия и факторы повышения качества музыкального образования в Китае в цифровую эпоху.....	890
<i>Му Цзюньцзе.</i> Особенности китайской национальной культуры в обучении пианиста школьного возраста.....	898
<i>Хань Хаотянь.</i> Использование педагогических идей Карла Орфа в общем музыкальном образовании Китая.....	906
<i>Инь Ялань.</i> Русские романсы на уроках музыки в школах КНР как образовательный ресурс художественного воспитания учащихся.....	912
<i>Д.М. Даулетов, Р.Б. Шиндаулова.</i> Основные тенденции развития современного шоу-бизнеса в Казахстане.....	919
<i>М.А. Туменбаева.</i> Некоторые аспекты профессиональной подготовки вокалистов музыкальной эстрады Казахстана.....	925

МЕТОДОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Е.Ю. Глазырина

доктор педагогических наук, профессор,
ФГАОУ ВО «Российский государственный
профессионально-педагогический университет»
Екатеринбург, Россия

КУРС МЕТОДОЛОГИИ ДЛЯ ПЕДАГОГОВ-МУЗЫКАНТОВ В ВУЗЕ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ И ПРАКТИКА

Elena Yu. Glazyrina

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Russian State "Professional Pedagogical University"
Yekaterinburg, Russia

COURSE IN METHODOLOGY FOR MUSIC TEACHERS IN UNIVERSITY: THEORETICAL MODELS AND PRACTICE

Аннотация. В статье поднимается вопрос о необходимости дальнейшего развития отечественной методологии музыкального образования. Рассматриваются *модели* методологического анализа проблем педагогики музыкального образования. Приводятся краткие тезисы лекционного материала и самостоятельной работы студентов по одной из учебных тем рабочей программы в вузе.

Abstract. The article raises the issue of the need for further development of the domestic methodology of music education. Models of methodological analysis of problems of music education pedagogy are considered. Brief theses of lecture material and independent work of students on one of the educational topics of the work program at the university are given.

Ключевые слова: методология, модель, познание, наука, освоение, искусство, педагогика музыкального образования; педагогика искусства.

Keywords: methodology, model, knowledge, science, development, art, pedagogy of music education; pedagogy of art.

Понятие *методология* сформировалось в начале XX века, когда впервые оно было указано в «Малом энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» – универсальной энциклопедии на русском языке, изданной в Российской империи акционерным издательским обществом указанных в названии ученых [9]. В этом издании *методология* подразделялась на *общую* как отдел логики, посвященный учению о методах рациональных и эмпирических наук, и *частную*, рассматривающую видоизменения методов в той или другой науке в зависимости от объектов этой науки.

Уже миновало больше века, но основной подход к определению этого понятия сохраняется. В современной общенаучной трактовке этого понятия и его содержательном наполнении на протяжении последней четверти века встречаются разные мнения, например: как дословный перевод двух его составляющих частей – *метода* и *логики*, то есть науки о методах (истоки этого определения идут из глубины веков – от Р. Декарта и его «учения о структуре, логической организации, методах и средствах деятельности» [3, 227; 5]; как «учения о системе принципов и способов организации и построения теоретической и практической деятельности» [11, 254]. Главное же заключается в том, что постоянно увеличивающееся количество определений понятия методологии отражает явно выраженную тенденцию: развитие науки и системы образования доказывает актуальность и значимость области методологического знания. К сожалению, за последние два десятилетия наблюдается некоторый спад интереса ученых к вопросам методологической подготовки педагогов-музыкантов, равно как и к области *педагогики искусства*. Обращение к научной проблеме, которой посвящена данная статья, рассматривается автором как попытка привлечь внимание ученых и педагогов-практиков к развитию идей выдающихся методологов с учетом современных задач в области педагогики музыкального образования.

Методология как область научного знания и как дисциплина учебного плана в образовательных программах при подготовке педагога-музыканта в вузе появилась сравнительно недавно – с 80–90-х гг. XX века. Большой вклад в становление методологии в профессиональной подготовке педагога-музыканта внес Э.Б. Абдуллин. Среди подготовленных им рукописей и изданных трудов: «Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования» (учебное пособие к спецкурсу «Основы методологической культуры учителя музыки») под научной редакцией члена-корреспондента АПН СССР, профессора В.А. Сластенина (1990) [1]; «Методология музыкального образования: проблемы, направления, концепции»

(1997) [8]; «Методология музыкально-педагогического образования» (примерная программа дисциплины для специальности 03.07.00 – музыкальное образование и программ подготовки выпускников высших учебных заведений для получения дополнительной квалификации «Преподаватель», «Преподаватель высшей школы» в области музыкального образования, 2000) [2]; учебное пособие «Методологическая культура педагога-музыканта» (2002) [7].

Э.Б. Абдуллин придерживался общепринятой в советской науке трехуровневой модели методологического подхода [6; 12] к анализу научной проблематики в области педагогики музыкального образования:

- первый уровень – «философский, наивысший, который связан, прежде всего, с определением исходной методологической базы на основе осмысления философских категорий и законов в контексте изучаемой проблемы. Его суть проявляется по схеме: "общее" (философия) входит в "частное" (педагогика музыкального образования) через "особенное", в качестве которого выступают общенаучные и общехудожественные области (социология, психология, музыкознание, теория художественного, музыкального исполнительства и т. д.);
- второй уровень – общенаучный, который необходим для учета современных тенденций в родственных педагогике музыкального образования науках для уточнения стратегии и тактики музыкального образования;
- третий уровень – частнонаучный, включающей в себя использование всей совокупности исследовательских методов, знаний, принципов педагогики музыкального образования» [2, 8–9].

Эта трехуровневая модель методологического анализа (первая модель из рассматриваемых в статье) постепенно становилась в научных кругах темой для дискуссий. Ученые-методологи А.М. Новиков и Д.А. Новиков указывали, что первоначально уровневый подход при проведении методологического анализа научно-исследовательской проблемы был признан практически всеми и не подвергался сомнению. «Но такое деление привело к тому, что ученые должны были заниматься методологией или использовать ее в своих исследо-

ваниях лишь на каком-то определенном ”этаже” – порознь. А единая картина? А единая методология? И эту путаницу в методологии мы имеем до сих пор» [10, 5–6].

Методология в сфере искусства – это особая и деликатная область для изучения. Общепринято считать, что наука и искусство – это две взаимодополняющие друг друга формы вхождения человека в мир: наука – это познание, а искусство – это освоение, то есть «интуитивно прочувствованное и осознанное понимание личностью целостности мира, не складывающееся из максимально полного знания объективных законов, действующих в этом мире» [4, 11].

Но методология в исследованиях по искусству и, в частности, по педагогике музыкального образования – это «наука и искусство одновременно. Наука – потому что она апеллирует к достижениям человеческого духа и мысли в различных областях гуманитарного знания, придерживается логики их концепций и гипотез, оперирует категориями, понятиями и терминами.

В то же время методология – это и искусство, потому что это процесс и результат индивидуального творчества ученого, разрабатывающего методологию своей конкретной проблематики. И поскольку в науке нет и не может быть абсолютно одинаковых научных тем и путей их разработок, постольку нет и не может быть абсолютно одинаковых методологических фундаментов. Даже схожие по названию научные темы разрабатываются разными исследователями по-разному, каждый идет своим путем к достижению поставленной цели и доказательству выдвинутой гипотезы.

Методологическая база разрабатываемой научной проблемы отражает индивидуальность научного почерка ученого, его потенциал и кругозор, научные знания, пристрастия и ценностные установки в истории и современном состоянии проблемы, способность рассматривать и адаптировать различные научные положения для разработки методологии конкретной проблемы; укреплять и развивать, за счет интеллектуально-духовного резонанса с теориями из

смежных и ”далеких” областей знания, концептуальные и гипотетические положения своего исследования. Наконец, методологическая база конкретного исследования соотносится с методологией научных школ в области искусства» [4, 34].

Яконюк В.Л., автор научных работ по методологии педагогики и музыкальной дидактике, считает, что формирование методологической культуры специалистов в области педагогики искусства вызвано необходимостью обобщения и генерализации опыта этой специфической области образования, где тысячелетний опыт художественного творчества передается по большей части «изустно», от учителя к ученику. Среди специалистов в области педагогики искусства, указывает автор, все еще широко распространены суждения о том, что методология, как и любое теоретическое знание, слишком далека от потребностей специалистов творческих профессий. «Снисходительно-ироническое похлопывание по плечу психологии, физиологии и других наук привело к неприятным последствиям: сильно заторможен процесс профессионального совершенствования педагогов искусства, во многом страдает практика. Подлинного взаимопроникновения и синтеза педагогики искусства с теорией смежных наук, как правило, не происходит, поскольку философия, социология, эстетика, психология и искусствоведение влияют на формирование педагогической теории и практики прежде всего через *методологию* [13].

Для изучения методологии в сфере обучения искусству В.Л. Яконюк предлагает использовать «модель трех пересекающихся кругов» (А. Лилова). В этой модели (второй из рассматриваемых в статье) методология представлена областью, образующейся в месте пересечения трех кругов, где первый круг – это искусство, второй круг – это *наука*, третий круг – это *учебный предмет/учебная дисциплина*. Это модель отражает три важных когнитивных компонента: 1) вид искусства, которому обучается школьник или будущий специалист (музыка, изобразительное искусство и т. д.); 2) научные концепции, теории и достижения как основа образования; 3) *учебный предмет/учебная*

дисциплина, содержание которой строится на научных данных и специфике конкретного вида искусства.

Еще одна модель методологического знания (третья модель в данной статье) в области педагогики музыкального образования (и педагогики искусства в целом) представлена в виде «методологического круга», разделенного на сектора, каждый из которых – это область разных наук. Начинается «методологический круг» с философии, далее следуют: физика, акустика, анатомия, физиология, психология, эстетика, герменевтика, семиотика, семантика, культурология, лингвистика, социология, искусствознание, музыкознание, общая дидактика, педагогика, педагогика искусства, педагогика музыкального образования. В центре «методологического круга» (в точке схождения острых углов каждого сектора этого круга) находится тема научного исследования. А количество секторов этого круга не ограничено и постоянно увеличивается по причине расширения спектра наук, необходимых для исследования темы, а также в связи с появлением новых областей научного знания.

В определенном смысле, *методологический круг* вызывает явные ассоциации с известнейшим рисунком Леонардо да Винчи, который первоначально имел название «Пропорции тела человека согласно Витрувию») и на котором изображен человек в двух положениях с расставленными руками и ногами, помещенный одновременно в квадрат и круг (дата выполнения рисунка – 1492 г.) Учеными отмечается, что колоссальная значимость этого рисунка, помимо анатомической, заключена в том, что он символизирует слияние искусства, науки и философии, что особенно характерно было для эпохи Возрождения. Рисунок символизирует не только совершенство и гармонию анатомического строения тела человека, но и гармонию человека с самим собой, окружением и всей Вселенной (как тут не вспомнить П. Т. де Шардена).

Изучение работ выдающихся отечественных и зарубежных ученых и художников для разработки лекций со студентами вуза по курсу методологии на протяжении нескольких десятилетий оформилось в следующее определение

понятия *методология* (в контексте научного исследования) – это непротиворечивая и специфически универсальная целостность фундаментальных теоретических идей, концепций, положений, гипотез из различных областей научного знания и трудов по искусству для разностороннего и глубокого профессионального исследования и анализа проблем и явлений музыкально-педагогической теории и практики.

Для подготовки студентов к формированию методологической базы научного исследования педагоги-методологи избирают тот оптимальный круг учебных тем, содержание которых «объединяет» в себе все многообразие индивидуальных научно-исследовательских интересов студентов. Естественно, что теоретическая модель структуры методологического знания у разных авторов влияет на выбор тем учебно-тематического плана вузовского курса. Например, Э.Б. Абдуллин в примерной программе дисциплины «Методология музыкально-педагогического образования» (2000 г.) избрал для работы со студентами следующие темы: «1) взаимосвязь музыкально-педагогической науки и практики; 2) связь педагогики музыкального образования с философией, психологией, музыкознанием, социологией и другими науками; 3) методологический анализ проблем педагогики музыкального образования; 4) профессиональная рефлексия в деятельности педагога-музыканта; 5) методологические характеристики музыкально-педагогического исследования» [2, 20]. В указанной последовательности учебных тем по курсу *методология* со студентами музыкально-педагогического вуза явно прослеживается трехуровневая теоретическая модель методологического подхода к разработке актуальных проблем педагогики музыкального образования – философский уровень (темы № 1–2), общенаучный уровень (тема № 3) и частнонаучный уровень (тема № 4, 5) уровни.

В учебном пособии для студентов высших педагогических учебных заведений «Методологическая культура педагога-музыканта» также прослеживается трехуровневая теоретическая модель: «1) введение в методологию педа-

гогики музыкального образования; 2) методологическая характеристика музыкально-педагогического исследования; 3) связь педагогики музыкального образования с философией и науками; 4) методологический анализ проблем педагогики музыкального образования» [7].

Разработка учебно-тематического плана по курсу методологии на основе теоретической модели *методологического круга* строится на трех всеобъемлющих темах – это: 1) восприятие музыки; 2) развитие музыкально-художественных способностей личности; 3) музыкально-художественное творчество. И в содержании каждой из этих тем «прокручивается» *методологический круг*: от философии и эстетики античности – до современных достижений в науке и искусстве, от авторских школ мастеров искусства и до современных инновационных технологий и методик в конкретных видах искусства и музыкально-художественной деятельности.

Например, в содержании темы «Восприятие музыки», фундаментальной темы для исследования всего комплекса научных проблем по педагогике музыкального образования и видов музыкально-художественной деятельности, студенты на лекциях и в самостоятельной работе для подготовки докладов изучают: разделы из книги «Музыкальная эстетика» (со вступительным очерком и собранием текстов проф. А.Ф. Лосева, 1960); учение о катарсисе Аристотеля; учение об *эвритмии* Пифагора; свойства музыки для улучшения физического и психического здоровья по теории Демокрита; музыкальную эстетику и числовую природу музыкальной гармонии Платона; концепцию о гармонии музыки небесных сфер в работах по античной философии, эстетике и теории Й. Кеплера, а также симфонию П. Хинтемита «Гармония мира»; роль звуковой волны в формировании Вселенной (Л.Г. Бергер); основы психоакустики, музыкальной акустики и биоакустики (И.А. Алдошина, Н.А. Гарбузов, В.А. Багадуров, В.П. Морозов); явление *апперцепции*; феномен *синестезии*; ведущие теории восприятия в отечественной и зарубежной психологии – теория *системности анализаторов* (А.Н. Леонтьев); теории *интериоризации* и

экстериоризации (Л.С. Выготский, А.Н. Леонтьев, П.Я. Гальперин); теорию *психологической установки* (Д.Н. Узнадзе); теорию К. Штумпфа о *корреляционной зависимости* между физическими и психологическими признаками звука; положения гештальт-психологии в контексте музыкального восприятия (М. Вертгеймер, В. Келер, К. Коффка); типы художественного восприятия, выделенные И.В. Гете и современными учеными (О.М. Косюк, В.П. Ягункова); психологический феномен *экстраполяции*; роль процессов *сознания* и *подсознания* в восприятии произведений искусства (Ю.Н. Тюлин, Ю.А. Кремлев); научное наследие Б.Асафьева, Б.М. Теплова, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского; роль внутриличностных факторов, влияющих на процесс восприятия произведений искусства; основные педагогические линии в организации процесса восприятия музыки (Б.Асафьев, Н.А. Ветлугина, Н.Л. Гродзенская, Д.Б. Кабалевский, В.А. Школяр); особенности организации процесса восприятия школьников при обсуждении программы, содержания и сюжета музыкального произведения (Э. Бальчитис).

Вывод. Курс методологии отражает необратимую стратегию формирования научно-исследовательской культуры в условиях учебного процесса вуза. С XXI века наблюдается некоторый спад интереса исследователей к проблемам методологической подготовки будущих педагогов-музыкантов, и, как следствие, сокращение публикаций по этой научной проблематике. Разработанные теоретические модели методологической подготовки студентов (модель *трехуровневая*, модель *трех пересекающихся кругов*, модель *методологический круг*) по-разному расставляют приоритеты и подходы в изучении основополагающих проблем педагогики музыкального образования. Но они едины в одном – методологический подход несовместим с дробностью проблематизации учебного материала и может основываться только на интеграции всех многочисленных научных концепций и теорий, достижений педагогики искусства и авторских художественных школ вокруг фундаментальных и смыслообразующих проблем педагогики музыкального образования.

Библиографический список

1. Абдуллин Э.Б. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования; под научной редакцией члена-корреспондента АПН СССР, профессора В.А. Сластенина: учебное пособие к спецкурсу «Основы методологической культуры учителя музыки») для преподавателей, читающих спецкурс, аспирантов, слушателей ФПК. – М.: Изд-во «Прометей» МПГУ им. В. И. Ленина. 1990. – 188 с.
2. Абдуллин Э.Б. Методология музыкально-педагогического образования (примерная программа дисциплины для специальности 03.07.00 – музыкальное образование и программ подготовки выпускников высших учебных заведений для получения дополнительной квалификации «Преподаватель», «Преподаватель высшей школы» в области музыкального образования). – М.: Флинта, 2000. – 200 с.
3. Большая Советская Энциклопедия: 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1968-1979, с.227.
4. Глазырина Е.Ю. Музыка в четвертом измерении. Вопросы методологии, теории и методики музыкального обучения и воспитания школьников. – М.: Искусство в школе, 2001. – 372 с.
5. Декарт Р. Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскать истину в науках. Метафизические размышления. Начала философии. – Луцк: Вежа, 1998. – 302 с.
6. Загвязинский В.И. Методология и методика дидактического исследования. – М.: Педагогика, 1982. – 158 с.
7. Методологическая культура педагога-музыканта: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э.Б. Абдуллин, О.В. Ванилихина, Н.В. Морозова и др. / под ред. Э.Б. Абдуллина. – М.: Академии, 2002. – 272 с.
8. Методология музыкального образования: проблемы, направления, концепции». – М.: типография МПГУ, 1999. – 118 с.
9. Методология общая // Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: 2-е изд., вновь перераб. и значит. доп. – Т. 2, вып. 3 – СПб., 1908.
10. Новиков А.М., Новиков Д.А. Предмет и структура методологии // <http://www.methodolog.ru/method.htm> [Дата обращения: 13.03.2025].
11. Философский энциклопедический словарь. Главная ред. Л.Ф. Ильичева, П.Н. Федосеева, С.М. Ковалева, В.Г. Панова. – М.: Советская энциклопедия, 1983/ – С. 254.
12. Юдин Э.Г. Системный подход и принцип деятельности. – М.: Наука, 1978. – 392 с.
13. Яконюк В.Л. Музыкальное образование XXI века: традиции и инновации // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі: У 2 ч. Ч. 2: Прабл. тэатр., муз. і кінамастацтва ў кантэксце славянскіх культур у сучасным свеце. Ін-т мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі, навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск, 2007.*

И.А. Лыкова

доктор педагогических наук, профессор,
Институт традиционного прикладного искусства
Ленинградский областной институт развития образования,
академик, Международная академия наук педагогического образования
Москва, Россия

**АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ПРОЕКТИРОВАНИЮ
ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ПОДРАСТАЮЩЕГО
ПОКОЛЕНИЯ: ОРИЕНТИР НА ПРИОБЩЕНИЕ К ТРАДИЦИОННЫМ
РОССИЙСКИМ ЦЕННОСТЯМ**

Irina A. Lykova
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Institute of Traditional Applied Arts
Leningrad Regional Institute for the Development of Education
Academician, International Academy of Sciences of Pedagogical Education
Moscow, Russia

AN AXIOLOGICAL APPROACH TO THE DESIGN OF PATRIOTIC EDUCATION FOR THE YOUNGER GENERATION: A GUIDELINE FOR FAMILIARIZATION WITH TRADITIONAL RUSSIAN VALUES

Аннотация. В статье научно обоснована актуальность проблемы патриотического воспитания детей и молодежи на основе аксиологического подхода. Автором изложена историческая ретроспектива развития теории и практики патриотического воспитания в отечественной педагогике. Представлена парциальная образовательная программа патриотической направленности «Наша Родина – Россия», разработанная в соответствии с ФГОС ДОО и ФОП ДО. Сделан важный вывод о необходимости целенаправленной подготовки педагогов к проектированию и организации патриотического воспитания подрастающего поколения на основе приобщения к традиционным ценностям многонационального русского народа.

Abstract. The article scientifically substantiates the relevance of the problem of patriotic education based on an axiological approach. The author sets out a historical retrospective of the development of the theory and practice of patriotic education in Russian pedagogy. A partial educational program of a patriotic orientation "Our Motherland - Russia," developed in accordance with the GEF DOO and FOP DO, is presented. An important conclusion is drawn about the need for targeted training of teachers for the design and organization of patriotic education of the younger generation based on familiarization with the traditional values of the multinational Russian people.

Ключевые слова: аксиологический подход, воспитание, патриотическое воспитание, педагогическое проектирование, традиционные ценности многонационального русского народа.

Keywords: axiological approach, upbringing, patriotic education, pedagogical design, traditional values of the multinational Russian people.

В середине XIX века великий русский педагог Константин Дмитриевич Ушинский раскрыл ценностный смысл понятия «Родина» и заложил основы патриотического воспитания подрастающего поколения: «Отечеством мы зовём Россию потому, что в ней жили испокон веку отцы и деды наши. Родиной мы её зовём, потому что в ней мы родились. В ней говорят родным языком, в ней для нас всё родное; а матерью – потому что она вскормила нас своим хлебом, вспоила своими водами, выучила своему языку... Много есть на свете кроме России всяких хороших государств и земель, но одна у человека родная Мать – одна у него и Родина» [11].

Эти идеи продолжали системно развиваться в советской педагогике в контексте теории нравственного воспитания нового человека. Значительный вклад в разработку этой теории внесли П.П. Блонский, Н.И. Болдырев, И.А. Каиров, Н.К. Крупская, А.В. Луначарский, А.С. Макаренко, Э.И. Моно-сзон, В.А. Сухомлинский, Л.Е. Раскин, М.С. Ривес и другие исследователи.

Важно отметить, что в 1920–1950-е годы воспитание ориентировало молодое поколение на ценности, традиционно присущие российской культуре: патриотизм, труд, коллективизм, ответственность, честность, достоинство, чувство долга, дисциплинированность, стремление к социальной взаимопомощи, товарищество. В более позднее время в системе школьного образования стали доминировать дидактические идеи и концепции, ориентированные на стабильно высокие успехи в обучении. Но в системе дошкольного образования сохранялся интерес к вопросам воспитания, поскольку модель воспитания, обучения и развития детей от рождения до поступления в школу понималась как по преимуществу – воспитательная.

В 1960–1990-е годы в НИИ дошкольного воспитания АПН РСФСР (с 1966 года – АПН СССР, с 1992 – РАО) разрабатывалась теория и методика воспитания детей дошкольного возраста. Вопросы нравственного и трудового воспитания рассматривались З.Н. Борисовой, А.А. Волковой, Н.М. Крыловой, Т.А. Марковой, В.Г. Нечаевой, Л.А. Пенъевской, Е.И. Радиной, А.В. Суровцевой и другими учеными как составная часть общей воспитательной системы. Ценно то, что и ребенок, и воспитательный процесс рассматривались в своей целостности и взаимосвязи с окружающим миром. Но в силу идеологических установок ценностные ориентиры, задаваемые программным содержанием, носили скорее познавательный (информационный) характер.

На переломе политических эпох в конце XX – начале XXI века патриотизм и патриотическое воспитание стали «немодными», даже «лишними», но в мировоззрении человека и общества не может быть пустоты, поэтому на смену быстро пришли другие концепции, что привело к острым конфликтам в

системе трансляции социокультурного опыта и наследования новыми поколениями великого историко-культурного наследия своей страны.

В современном российском обществе идет реабилитация социальных институтов семьи и воспитания, приходит осмысление сущности патриотизма и значения патриотического воспитания для преодоления острого конфликта между поколениями и определения дальнейшей судьбы Отечества. Указы Президента Российской Федерации «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [9] и «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» [10] определяют точные цели и ориентиры выхода из глубокого кризиса.

В настоящее время актуализирован запрос государства и социума на научную разработку проблемы патриотического воспитания детей на всех уровнях образования, начиная с дошкольного, о чем свидетельствуют следующие нормативно-правовые документы: Федеральный закон РФ от 29.12.2012 №273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации», Федеральный закон РФ от 31.07.2020 №304-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» по вопросам воспитания обучающихся», Федеральная образовательная программа дошкольного образования, утвержденная приказом Минпросвещения РФ от 25.11.2022 №1028, Указ Президента РФ от 29.05.2017 №240 «Об объявлении в Российской Федерации Десятилетия детства на 2018-2027 годы», Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей», Указ Президента РФ от 17 мая 2023 г. № 358 «О Стратегии комплексной безопасности детей в Российской Федерации на период до 2030 года». В «Стратегии развития воспитания в Российской Федерации до 2025» определен курс на обновление содержания воспитания, внедрение форм и методов, основанных на лучшем педагогическом опыте в сфере воспитания и спо-

собствующих совершенствованию и эффективной реализации воспитательного компонента федеральных государственных образовательных стандартов.

Федеральная образовательная программа дошкольного образования [8], отражая современный этап культурно-исторического развития общества, одной из основных функций дошкольного образования определяет обучение и воспитание ребенка как гражданина своей страны, а программа воспитания предусматривает приобщение детей к традиционным ценностям многонационального российского народа.

К традиционным российским духовно-нравственным ценностям относятся, прежде всего, жизнь, достоинство, права и свободы человека, патриотизм, гражданственность, служение Отечеству и ответственность за его судьбу, высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд, приоритет духовного над материальным, гуманизм, милосердие, справедливость, коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение, историческая память и преемственность поколений, единство народов России [9].

Определение системы ценностей в качестве ядра содержания образования на всех уровнях, начиная с дошкольного, актуализирует необходимость разработки ключевых педагогических проблем на основе аксиологического подхода.

Аксиологический подход в педагогике – это инструмент, являющийся связывающим звеном между познавательным и практическим подходами, устанавливающий взаимосвязи между ценностями, социальными и культурными факторами, и личностью (личность также рассматривается как важнейшая ценность современного общества).

Аксиологический подход раскрывает социальную природу человеческих ценностей, исследует влияние образования (прежде всего – воспитания) на формирование ценностных ориентаций личности, на развитие ее духовного, нравственного и творческого начал, на ценностные результаты деятельности. Отечественные ученые М.С. Каган, А. Лэнгле, З.И. Равкин, Н.С. Розов,

В.П. Тугаринов и др. подчеркивают социальную природу ценности, характеризуя ценность как важнейший фактор, регулирующий мотивационно-потребностную сферу личности, ее поведение, деятельность; фактор, выступающий детерминантой принятия личного решения. Педагоги определяют ценности как социальные и культурные доминанты, ориентация на которые формирует в личности высоконравственные потребности и осмысленные («философские» – по М.М. Бахтину) поступки, отмечается также важность ценностей для понимания ключевых механизмов социализации личности.

Аксиологический подход выявляет взаимосвязь ценностей с мировоззрением, жизненной позицией личности, базируется на рефлексии смысло-жизненных вопросов с позиции позитивно-созидательных ценностей, задающих систему приоритетов в множественности целей, интересов, потребностей личности [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7 и др.]. Целенаправленно изучением ценностей занимается философская наука аксиология, которая не дает однозначной трактовки понятия «ценность». Сложность аксиологической проблематики именно в том, что только сам Человек несет ответственность за сделанный им выбор ценностей.

Ценности «рождаются» во взаимоотношениях человека с окружающим миром (С.Л. Рубинштейн), выражают то, что значимо для человека и что он сам создает в процессе «культурно-исторического творчества» (Н.Н. Лукин). Ценности воплощаются в воспитании и выступают вектором развития человека, отражают его устремление к миру совершенного, идеального, возвышенного.

Классификация и типология ценностей в науке различна. Гуманистическая психология (А. Маслоу А.) выделяет экзистенциально-бытийные ценности как ценности полноты бытия – добро, красота, справедливость, правдивость, самодостаточность, подчеркивая при этом умение личности отдавать, дарить ценности миру, окружающим людям, связывая ценности с переживанием, чувствованием их. В. Франклом выделены три категории ценностей: 1) ценности, которые реализуются в продуктивных творческих действиях

(«созидательные»); 2) ценности, реализуемые в переживаниях («ценности переживания»), 3) проявляющиеся в благоговении перед произведениями искусства, природой, в чувстве любви; 3) «ценности отношения», которые человек обязан реализовывать при любых (даже сложных) жизненных условиях и обстоятельствах.

Ценности имеют видовую специфику, классификация и типология их различна: общечеловеческие, гуманистические, национальные, нравственные, этнические, духовно-значимые, эстетические, этические и другие ценности; индивидуальные, семейные, групповые, национальные, общечеловеческие и другие.

Одной из приоритетных задач воспитания будущих граждан российского общества было и остается приобщение личности к системе культурных, общенациональных ценностей, формирование нравственных ценностных ориентаций гражданина. Под ценностными ориентациями понимается избирательное отношение ребенка к материальным и духовным ценностям, а также система личностных установок, предпочтений, выраженная в его сознании и поведении.

Воспитательная среда образовательной организации – это целостная система, охватывающая образовательный процесс в целом, включая социально-педагогическое партнерство ДОО с семьей и различными учреждениями образования (системой дополнительного образования) и культуры (библиотеками, музеями, театрами и др.). Воспитательная среда призвана предъявить ребенку нравственные идеалы и ценности в эмоционально привлекательной форме и обстановке, сопровождаемой яркими, запоминающимися событиями, что способствует обретению личностного смысла, нравственных ценностей и становлению ценностных ориентиров.

Парциальная образовательная программа патриотической направленности «Наша Родина – Россия» [7] разработана авторским коллективом (Лыкова И.А., Майер А.А., Родина Н.М., Васюкова Н.Е.) в ответ на глобаль-

ные вызовы времени и отчетливый запрос со стороны семьи, общества, государства на воспитание одухотворенного человека-созидателя как гражданина своей страны, патриота, укорененного в отечественной культуре, принимающего и разделяющего традиционные ценности «Родина», «Единство народов России», «Семья», «Человек», «Природа», «Культура», «Труд», «Познание», «Красота» и др.

Патриотическое воспитание детей дошкольного возраста раскрывается в программе как целенаправленный процесс становления личности на основе развивающего чувства любви к своему родному дому и своей семье, своему детскому саду и городу (деревне, поселку), природе и культуре родного края и других регионов России; формирование чувства гордости великим историко-культурным наследием своей большой и малой Родины, уважительного отношения к человеку-труженику и его труду на благо Родины, к героическому защитнику Отчизны и его ратному делу, к государственной символике и традициям многонационального народа России (укладу, обычаям, праздникам, социальным акциям и др.).

Важно подчеркнуть, что программа «Наша Родина – Россия» направлена на становление у детей ценностного отношения к **своей большой Родине – Российской Федерации**. Поэтому она может гибко интегрироваться с программами, разработанными в конкретных регионах Российской Федерации и направленными на формирование ценностного отношения к малой Родине.

Образовательная программа ««Наша Родина – Россия» разработана в соответствии с Федеральной государственной образовательной программой дошкольного образования, Федеральным государственным образовательным стандартом дошкольного образования и рекомендациями действующих СанПиН.

Концептуальные идеи и теоретико-методические основы программы «Наша Родина – Россия» согласованы с ключевыми позициями **Федеральной образовательной программы дошкольного образования**:

– *на уровне основополагающей функции дошкольного образования:* «Создание единого ядра содержания дошкольного образования, ориентированного на приобщение детей к традиционным духовно-нравственным и социокультурным ценностям русского народа, воспитание подрастающего поколения как знающего и уважающего историю и культуру своей семьи, большой и малой Родины» (п. 2);

– *на уровне целеполагания:* «Целью Федеральной программы является разностороннее развитие ребенка в период дошкольного детства с учетом возрастных и индивидуальных особенностей на основе духовно-нравственных ценностей русского народа, исторических и национально-культурных традиций. К традиционным русским духовно-нравственным ценностям относятся, прежде всего, жизнь, достоинство, права и свободы человека, патриотизм, гражданственность, служение Отечеству и ответственность за его судьбу, высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд, приоритет духовного над материальным, гуманизм, милосердие, справедливость, коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение, историческая память и преемственность поколений, единство народов России» (п 14.1);

– *на уровне принципа:* «Приобщение детей к социокультурным нормам, традициям семьи, общества и государства» (п. 14.3);

– *на уровне целевых ориентиров и содержания дошкольного образования:* «Ребенок обладает начальными знаниями о природном и социальном мире, в котором он живет: элементарными представлениями из области естествознания, математики, истории, искусства и спорта, информатики и инженерии и т. п.; о себе, собственной принадлежности и принадлежности других людей к определенному полу; составе семьи, родственных отношениях и взаимосвязях, семейных традициях; об обществе, его национально-культурных ценностях; государстве и принадлежности к нему»; «Ребенок имеет представление о жизни людей в России, имеет некоторые представления о важных исторических

событиях Отечества; имеет представление о многообразии стран и народов мира» (15.4).

Таким образом, в настоящее время необходима целенаправленная подготовка педагогов к проектированию и организации патриотического воспитания подрастающего поколения на основе приобщения к традиционным ценностям многонационального российского народа. Важным компонентом такой подготовки будут выступать инновационные технологии, позволяющие интегрировать содержание федеральной образовательной программы, направленной на приобщение детей к ценности большой Родины – России, с региональными (локальными) воспитательными программами патриотической направленности, нацеленными на приобщение детей и молодежи к малой Родине – своему родному краю.

Библиографический список

1. Абраменкова В.В. Духовно-нравственное развитие ребенка в пространстве его отношений с миром // Антропологические основы развивающего дошкольного образования: сб. статей. – М., 2009. С. 42–60.
2. Бородина Е.Н. Нравственно-патриотическое воспитание детей старшего дошкольного возраста в полихудожественной деятельности: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Челябинск, 2016. – 23 с.
3. Буянов А.А., Лыкова И.А., Майер А.А. Актуализация программы воспитания ДОО: ориентир на традиционные ценности // Современное дошкольное образование. – 2023. – № 4 (118). – С. 75–88.
4. Вариативные модели создания воспитывающей культурной среды в образовательных организациях // База данных. Номер свидетельства: RU 2022620023. Номер заявки: 2021623245. Дата регистрации: 22.12.2021. Патентное ведомство: Россия. Год публикации: 2022. URL: <https://www.elibrary.ru/> [Дата обращения: 23.09.2024].
5. Воспитание духовности через приобщение дошкольников к традиционной праздничной культуре русского народа / Авт.-сост.: Г.А. Антонова, О.М. Ельцова, Н.Н. Николаева. – СПб., 2012. – 336 с.
6. Воспитание гражданина и патриота современной России. Сб. науч.-пр. мат-в Всероссийской научно-практической конференции. – СПб., 2021. – 152 с.
7. Лыкова И.А., Майер А.А., Родина Н.М., Васюкова Н.Е. Парциальная образовательная программа патриотической направленности «Наша Родина – Россия». – М., 2025. – 72 с.
8. Федеральная образовательная программа дошкольного образования, утвержденная Приказом Министерства просвещения Российской Федерации от 25.11.2022 № 1028 «Об утверждении федеральной образовательной программы дошкольного образования» (Зарегистрирован 28.12.2022 № 71847). – URL: <https://docs.edu.gov.ru/> [Дата обращения: 23.09.2024].
9. Указ Президента Российской Федерации от 09 ноября 2022 года № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных россий-

ских духовно нравственных ценностей». – URL: <https://www.garant.ru/> [Дата обращения: 23.09.2024].

10. Указ Президента Российской Федерации от 07.05.2018 г. № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года. – URL: kremlin.ru/ [Дата обращения: 23.09.2024].
11. Ушинский К.Д. Наше Отечество. Рассказы и сказки для детей. – М., 2024. 96 с.
12. Хромова М.Н. Идеи патриотизма в трудах отечественных философов и педагогов // Фундаментальные исследования. Фундаментальные исследования. 2014. – № 5-2. – С. 379–382.

В.В. Гетьман

кандидат педагогических наук, доцент,
ФГБОУ ВО «Московский педагогический
государственный университет»
Москва, Россия

ГУМАНИТАРНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

Victoria V. Getman

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Moscow Pedagogical State University
Moscow, Russia

HUMANITARIAN AND CULTUROLOGICAL ASPECT OF PROFESSIONAL TRAINING OF TEACHER-MUSICIAN

Аннотация. В статье рассматривается гуманитарно-культурологический аспект подготовки педагога-музыканта в современном профессиональном образовании. Обосновывается актуальность рассматриваемой проблемы в контексте национальных ценностно-смысловых приоритетов, отмечается роль педагога в воспитании подрастающего поколения новой формации. В связи с этим, подчёркивается необходимость поиска новых подходов к содержанию подготовки специалистов художественно-творческой направленности, в частности, педагога-музыканта. На примере образовательного курса «Культурологические основы музыкального искусства и образования» автором рассмотрен вариант решения заявленной проблемы.

Abstract. the article examines the humanitarian and cultural aspect of training a teacher-musician in modern professional education. The relevance of the problem under consideration in the context of national value and semantic priorities is substantiated, the role of the teacher in educating the younger generation of a new formation is noted. In this regard, the need to find new approaches to the content of training artistic and creative specialists, in particular music teachers, is emphasized. Using the example of the educational course “Cultural foundations of musical art and education,” the author considered a solution to the stated problem.

Ключевые слова: профессиональная подготовка, педагог-музыкант, гуманитарно-культурологический аспект проблемы, культура, образование, искусство, универсальные (общекультурные), общепрофессиональные, специальные – профессиональные компетенции.

Keywords: professional training, teacher-musician, humanitarian and cultural aspect of the problem, culture, education, art, universal (general cultural), general professional, special – professional competencies.

Современные преобразования российского общества, происходящие во всех его сферах, не могут не касаться образования, так как именно образование, как неотъемлемая часть социума и культуры, наиболее чутко реагирует на всё происходящее и как в зеркале отражает и положительные, и отрицательные явления. Сегодня, как не раз было в российской истории, страна переживает сложный переломный момент, который, прежде всего, связан с новым этапом мировоззренческого самоосознания, осознания национальных ценностей, приоритетов, нравственных устоев и культурных традиций. Надо честно признать, общество, «накормленное» низкопробной «культурной продукцией», к сожалению как западного, так и отечественного производства, устало от подмены понятий и фальши, которые «льются рекой» из информационных сетей и т. д. Российские ученые, педагоги, деятели культуры и искусства неустанно говорят о проблемах нравственного и интеллектуального здоровья нашего общества и, безусловно, особую тревогу вызывает подрастающее поколение, молодёжь, которым продолжать жить и творить в нашей стране.

В связи с этим, вновь и вновь встает вопрос о школе и педагоге, его профессиональной подготовке. Безусловно, можно сказать, что все начинается с семьи и это будет правильно. Но и семья, и ребёнок живут не в изолированном пространстве, их бытие осуществляется в стране с определёнными культурными традициями, социальными устоями и т. д., где каждому человеку приходится коммуницировать вне семьи с разными социальными институтами. И школа – это первый внешний, после семьи, социальное учреждение, с которым соприкасается человек в жизни, которое играет важную роль в его становлении как личности и определяет его профессиональную направленность. Поэтому от того, кто, что и как осуществляет этот процесс зависит очень много. Иными словами, ключевой фигурой и школы, и всех происходящих в ней процессов, выступает учитель. В традиции отечественной педагогики учитель, независимо от предметной направленности, это прежде всего воспитатель, то есть созидатель личности подрастающего поколения. Но для того,

чтобы современный учитель был способен осуществлять сложный процесс образовывания человека, он сам должен быть не просто хорошим педагогом-предметником, а личностью – Педагогом-Художником (М.С. Каган). В данном случае, педагог-художник понимается в широком смысловом контексте, то есть личность учителя с широким культурным кругозором, интеллектом, творческим подходом к решению и задач предметной направленности, и вопросов воспитания и развития обучающихся, и т. д. В содержании ФГОС ВО это определено как овладение комплексом универсальных (общекультурных), общепрофессиональных и профессиональных компетенций [5]. Формирование такой личности педагога – есть главная задача современной системы профессионального образования.

Рассматривая данную задачу в контексте профессиональной подготовки педагога-музыканта, выявляются проблемы и системного, и содержательного порядка, которые обнажают, в частности, вопросы общей культуры, эрудиции, кругозора и т. д., т. е. те вопросы, которые напрямую связаны с гуманитарным и культурологическим образованием молодых специалистов. А ведь именно данное направление образования, т. е. гуманитарно-культурологический блок дисциплин, ориентировано на формирование мировоззренческих взглядов, духовно-нравственных и ценностных ориентиров, эрудиции, кругозора и т. д. личности будущего педагога-музыканта. Иными словами, гуманитарно-культурологические дисциплины способствуют формированию универсальных (общекультурных) компетенций молодого специалиста, которые, в свою очередь, находят проявление и в общепрофессиональных, и специальных профессиональных знаниях, умениях, навыках. Опираясь на личный опыт, могу с уверенностью сказать, что эта прямая взаимозависимость проявляется во всех видах музыкально-педагогической деятельности. Поэтому сегодня в содержании подготовки педагога-музыканта существует острая необходимость: во-первых, в вертикальной и горизонтальной интеграции курсов, содержание которых выстраивается в логико-смысловой взаимосвязи, во-вторых, в разработ-

ке содержания самих дисциплин должна быть предусмотрена корреляция со всеми тремя уровнями компетенций. Это позволяет выстраивать не только взаимосвязь теории и практики, но и реализовать методологический принцип трёх уровней: общекультурный, общепрофессиональный, специальный - профессиональный.

В качестве примера решения столь сложной задачи представляю курс «Культурологические основы музыкального искусства и образования» (обновленное название «Культурология музыкального искусства и образования»), который разработан и читается в рамках профессиональной подготовки музыкантов-педагогов (уровень магистратуры) по направлениям: 44.04.01 «Педагогическое образование», направленность образовательной программы «Музыкальное искусство и образование в контексте отечественной культуры», 53.04.02 «Вокальное искусство», направленность образовательной программы «Академическое и эстрадно-джазовое пение».

Данный курс имеет интегративную природу, объединяя в своей основе три взаимосвязанных составляющих: культуру как одну из трёх (наряду с природой и социальной) сфер бытия человека; образование как институцию культуры и музыкальное образование, в частности; искусство и музыкальное искусство, как составляющие культуры и музыкальной культуры, в частности. Таким образом, выстраивается трёхуровневая структура, где первый уровень представлен категорией «культура», второй – понятиями «образование» и «искусство»; и третий, как проекция вышеуказанных, музыкальная культура – музыкальное образование – музыкальное искусство. Методологической основой курса выступают подходы: гуманитарно-культурологический, антропологический, герменевтический, жанрово-стилевой, практико-ориентированный, совокупность которых позволяет выстроить интегративные вертикально-горизонтальные связи между уровнями содержания, осуществить внешние и внутренние междисциплинарные связи теории и практики, а также между различными видами музыкальной и педагогической деятельности. В частности,

настоящий курс базируется и осваивается параллельно с такими дисциплинами, как «Современные концепции теоретического музыкознания», «Современные концепции исторического музыкознания», Духовно-нравственная культура в отечественном образовании, «Русское музыкальное искусство как феномен христианской цивилизации» и др. Вместе с тем, рассматриваемый курс является базой для учебной и производственной (исполнительской, педагогической, культурно-просветительской, научно-исследовательской работы) практик.

Ценностно-смысловым ядром интегративной структуры курса выступает антропологическая триада: человек – личность – индивидуальность, которая проецируется на вышеуказанные уровни с целью выявления сущностной характеристики и определения ключевого понятия – личностно-профессиональная культура музыканта-педагога. И еще одна категория, которая также имеет полидисциплинарный характер и играет важную роль в структурно-содержательной логике настоящего курса – это категория «текст». Пронизывая вертикально-горизонтальные связи содержания курса, данная категория позволяет раскрыть ценностно-смысловые, антропо-культурологические, духовно-нравственные, культурно-образовательные и художественно-эстетические и др. доминанты рассматриваемых явлений, институций и т. д. на каждом из уровней, и показать их внутреннюю интеграцию. При этом главным является понимание и осознание рассматриваемого объекта как многоуровневого текста и, на этой основе, формирование личностно значимого смысла для каждого субъекта данного процесса, иными словами, теоретической и практической значимости того или иного явления в контексте профессиональной деятельности музыканта-педагога. Таким образом осуществляется проекция теоретических знаний на разные виды музыкально-педагогической деятельности.

Так, например, одно из заданий по курсу «Культурологические основы музыкального искусства и образования» связано с осуществлением культурологического анализа музыкального произведения согласно следующему плану: культурно-исторический уровень (характеристика культурно-исторического периода, в который жил и творил композитор выбранного произведения),

художественно-эстетический уровень (характеристика художественной картины эпохи), жанрово-стилевой уровень (анализ авторского текста композитора), интерпретационно-исполнительский уровень (создание партитуры исполнительских средств), методический уровень (педагогические средства, необходимые для изучения произведения). Другое задание по данному курсу связано с анализом школы, методики, исполнительских или педагогических (возможно того и другого вместе) принципов выбранной персоналии, внесших значимый вклад в развитие музыкального искусства и образования. Логика анализа следующая: культурно-исторический уровень (характеристика культурно-исторического периода), художественно-эстетический уровень (характеристика художественной картины эпохи), педагогический уровень (раскрытие содержания методики, принципов и т. д.), методический (актуальность рассматриваемых средств в современной музыкально-образовательной практике).

Обобщая вышесказанное, можно сделать следующий вывод. Процесс профессиональной подготовки педагога-музыканта сегодня переживает очередную трансформацию, которая обусловлена многими факторами, в том числе, переходом на традиционную для российского образования форму специалитета, особым вниманием к вопросам духовно-нравственного воспитания молодежи, развитием институтов наставничества и волонтерства и мн. др. Это, в свою очередь, требует от молодых специалистов – музыкантов-педагогов качественно нового уровня подготовленности и образованности, что проявляется, в первую очередь, на уровне общекультурных компетенций и личностно-профессиональной культуры, в целом. Поэтому идея М.С. Кагана о формировании личности Педагога-Художника для музыканта-педагога в современной реальности дня остается крайне актуальной и востребованной, так как именно за таким педагогом будущее.

Библиографический список

1. Гетьман В.В. Педагогическая система профессионального становления педагога-музыканта: монография. – М.: Изд-во МПГУ. Орёл: Горизонт, 2018. – 323 с.
2. Каган М.С. Избранные труды в VII томах. Том III. Труды по проблемам теории культуры. – СПб.: ИД Петрополис, 2007. 756 с.

3. Лихачёв Д.С. Избранное: Мысли о жизни, истории, культуре / сост. Д.Н. Бакуна. М.: Российский фонд культуры, 2006. – 336 с.
4. Лотман Ю.М. Чему учатся люди. Статьи и заметки. – М., 2009. – 416 с.
5. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования – магистратура по направлению 44.04.01 «Педагогическое образование» (с изменениями и дополнениями) / Приказ Министерства образования и науки РФ от 22 февраля 2018 г. N 126 "Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования - магистратура по направлению подготовки 44.04.01 Педагогическое образование" (с изменениями и дополнениями от 26 ноября 2020 г., 8 февраля 2021 г.)

Л.П. Власова

кандидат педагогических наук, доцент,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»
Таганрог, Россия

СИСТЕМНО-ДЕЯТЕЛЬНОСТНЫЙ ПОДХОД ВО ВНЕУРОЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ФГОС

Larisa P. Vlasova

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)
Rostov State University of Economy
Taganrog, Russia

A SYSTEM-ACTIVITY APPROACH IN EXTRACURRICULAR MUSICAL ACTIVITIES IN THE CONTEXT OF THE FEDERAL STATE EDUCATIONAL STANDARD

Аннотация. В статье раскрываются основные принципы, на которых должен базироваться весь процесс музыкального образования и воспитания в общеобразовательной школе (цель музыкального образования, системно-деятельностный подход, универсальные учебные действия, основные положения Концепции духовно-нравственного воспитания, а также формы приобщения детей к музыкальной деятельности во внеурочной деятельности в условиях ФГОС).

Abstract. The article reveals the main points on which the process of musical education and upbringing in secondary schools should be based (the purpose of musical education, a systematic activity approach, universal educational actions, the main provisions of the Concept of spiritual and moral education, as well as the forms of introducing children to musical activity in the conditions of the Federal State Educational Standard).

Ключевые слова: внеурочная деятельность, творчество, музыкальная деятельность, деятельностный подход.

Keywords: extracurricular activities, creativity, musical activities, activity-based approach.

С появлением новых образовательных стандартов на первый план выходит личность ученика, способность его к самоопределению, самореализации, к самостоятельному принятию решений, к анализу собствен-

ной деятельности. Согласно федеральным государственным образовательным стандартам ООО основная образовательная программа реализуется через организацию урочной и внеурочной деятельности.

В основу ФГОС положен системно-деятельностный подход к обучению. Он обеспечивает активную учебно-познавательную деятельность учащихся, формирует готовность к самореализации и непрерывному образованию, организует учебное сотрудничество со сверстниками и взрослыми в познавательной деятельности. Реализация технологии системно-деятельностного подхода предполагает соблюдение системы дидактических принципов, один из которых – принцип творчества – означает максимальную ориентацию на творческое начало в образовательном процессе, приобретение учащимся собственного опыта творческой деятельности. Развитие и использование творческих способностей ребенка способствует его более эффективному развитию и обучению.

Современная система образования ориентирована на активизацию творческих качеств учащихся, которые активно формируются на занятиях эстетического цикла, в ходе изучения которых у детей развивается способность воспринимать прекрасное в окружающей действительности, в произведениях искусства, в природе, в отношениях между людьми.

По своей уникальной возможности вызывать в человеке творческую активность, искусство занимает первое место среди всех многообразных элементов, составляющих систему воспитания человека. Урок музыки, как процесс познания искусства, играет особую роль, поскольку творчество является его стержнем и влияет на развитие соответствующих способностей учащихся.

Внеурочная деятельность – это уникальная возможность для организации межличностных отношений. Она ориентирована на создание условий для неформального общения учителя и ученика, учащихся. Она объединяет все виды музыкальной деятельности школьников, в которых возможно и целесообразно решение задач их воспитания и социализации. В процессе многопла-

новой внеурочной работы развиваются общекультурные интересы школьников, решаются задачи нравственного воспитания.

Урок музыки поддерживается разными формами внеурочной музыкальной деятельности школьников: вне школы – посещением концертов, спектаклей, экскурсиями в музеи, на выставки; в школе – кружками, студиями и другими творческими объединениями учащихся. Все виды и формы работы нельзя охватить. Для себя как учителя, и, исходя из выбора и интересов детей, определились следующие формы внеурочной деятельности: исследовательская деятельность и вокальный практикум (хоровое, ансамблевое и сольное пение), фольклорное творчество, музыкально-театральная деятельность.

Новые задачи, стоящие сегодня перед школьным образованием, значительно расширяют сферу действия и назначение Федеральных государственных образовательных стандартов.

В основе ФГОС лежит системно-деятельностный подход, который предполагает:

- воспитание и развитие качеств личности;
- переход к стратегии социального проектирования и конструирования в системе образования на основе разработки содержания и технологий образования;
- ориентацию на результаты образования (развитие личности обучающегося на основе УУД);
- учет возрастных, психологических и физиологических особенностей учащихся, роли и значения видов деятельности и форм общения для определения целей образования и путей их достижения.

Системно-деятельностный подход нацелен на развитие личности, на формирование гражданской идентичности. Обучение должно быть организовано так, чтобы целенаправленно вести за собой развитие. Так как основной формой организации обучения является урок, необходимо знать

принципы построения урока, примерную типологию уроков и критерии оценивания урока в рамках системно-деятельностного подхода [3, 17].

В начальной школе значительное внимание уделяется развитию эмоциональной привлекательности процесса учения, укреплению познавательного интереса, как ведущего фактора успешности образовательного процесса. Музыка как искусство переживания и эмпатии без труда справляется с этой проблемой.

Преподавание музыки надо рассматривать во всем объеме ее существования как вида искусства, включающего в себя все виды музыкально-творческой деятельности, связанные с единством деятельности композитора, исполнителя, слушателя. Основой преподавания музыки является ее деятельное освоение, на первый план выходит опыт творческой деятельности, который в новом стандарте становится более разнообразным и вариативным, более того, раздел, связанный с постижением школьниками основ музыкальной культуры и самих произведений искусства, прежде всего, предполагает собственно музыкальную деятельность в ее различных проявлениях как на уроках музыки, так и в процессе участия в музыкально-художественных событиях класса, школы, общественно-значимых проектах. Значение хорового пения как наиболее доступной формы приобщения детей к музыке расширяются.

В соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом начального общего образования основная образовательная программа начального общего образования реализуется образовательным учреждением, в том числе, и через внеурочную деятельность.

Разрабатывая программу кружка, я опиралась на документ, созданный в соответствии с «Законом об образовании» (ст. 7 «Федеральные государственные образовательные стандарты», ст. 9 «Образовательные программы»), а также проектом Федеральных государственных образовательных стандартов общего образования, – Концепцию духовно-нравственного воспитания и раз-

вития российских школьников. Концепция содержит в себе обоснование общенационального педагогического идеала, систему требований к задачам, условиям и результатам воспитания школьников, к структуре и содержанию программ воспитания и социализации учащихся общеобразовательной школы, а также систему базовых общенациональных ценностей, на основе которых могут быть выстроены программы воспитания и социализации обучающихся [2, 62].

Исходя из того, что цель музыкального образования и воспитания – формирование музыкальной культуры как неотъемлемой части духовной культуры школьников, считаю вышеуказанный документ основополагающим для каждого учителя музыки [3, 89]. Опираясь на ключевые моменты Концепции можно проследить те проблемы, темы, области, решение которых возможно в том числе и с помощью внеурочной деятельности по предмету «Музыка». Следует отметить важную роль искусства во всей воспитательно-образовательной системе: «Свободной и законопослушной может быть нравственная личность, располагающая ценностями и убеждениями. Нравственность в отличие от морали, укоренена не столько в правовых нормах, но, прежде всего, в Отчизне, культуре, религии, народе, семье – во всем том, чему личность вручает себя целиком и свободно. Нравственность, имеющая своим источником духовность, не просто формируется, она воспитывается с малых лет. Общеобразовательная школа призвана содействовать консолидации нации, ее сплочению на основе отечественных духовно-нравственных ценностей и традиций перед лицом внешних и внутренних вызовов» [1, 70]. «Российская школа призвана к воспитанию личности свободной, творческой, инициативной, саморазвивающейся» [5, 12].

Необходимо говорить не об абстрактном личностно-ориентированном воспитании вне времени, культуры и общества, а о воспитании личности гражданина России. В этом плане современный гуманистический идеал актуализирует такие качества личности, как патриотизм, гражданственность, служе-

ние Отечеству, приверженность традиции» [1, 77]. Определяется современный национальный воспитательный идеал – высоконравственный, творческий, компетентный гражданин России, принимающий судьбу Отечества как свою личную, осознающей ответственность за настоящее и будущее своей страны, укорененный в духовных и культурных традициях русского народа.

Вышеперечисленные воспитательные задачи интегрированы в содержание внеурочной деятельности. Базовые ценности отражены в содержании внутришкольных воспитательных мероприятий: праздников, концертов, театрализованных представлений, игр и т. д., а также в деятельности кружка дополнительного образования «Мелодия».

В заключении отметим, при организации правильной взаимосвязи урочной и внеурочной работы повышается эффективность педагогического процесса, создаются условия для его формирования личностных, регулятивных, познавательных и коммуникативных универсальных учебных действий, как основы умения учиться. Учебный процесс, дополнительное образование и внеурочная работа, построенные на принципах непрерывности и интеграции, в итоге, должны решить одну из смежных задач современной педагогики – воспитание духовно богатой личности ребенка.

Библиографический список

1. Деятельностно-ориентированный подход к образованию // Управление школой. – 2011. – № 9. С.14–15.
2. Григорьев Д.В. Внеурочная деятельность школьников: метод. конструктор: пособие для учителя / Д.В. Григорьев, П.В. Степанов. – М., 2010. – 223 с.
3. Кабалевский Д.Б. Как рассказывать детям о музыке? – М., 1982. – 224 с.
4. Музыкальное образование в школе / под ред. Л. В. Школяр. – М.: Академия, 2001. – С. 34–38.
5. Системно-деятельностный подход в реализации ФГОС. URL: <http://school1884.ru/> [Дата обращения: 05.02.2025].
6. Традиции и новаторство в музыкально-эстетическом образовании: материалы Международной конференции «Теория и практика музыкального образования: исторический аспект, современное состояние и перспективы развития» / под ред. Е.Д. Критской, Л.В. Школяр. – М., 2000. – 296 с.

Карпов В.В.
магистрант,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия.
Научный руководитель: **Е.П. Кабкова**
доктор педагогических наук, профессор,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия

ПРОТОВОРЕЧИЯ СОВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Karpov V.V.
undergraduate student,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russi.
Scientific adviser: **Elena P. Kabkova**
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

CONTRADICTIONS OF THE MODERN SYSTEM OF MUSICAL EDUCATION

Аннотация. В данной статье внимание сосредоточено на основных противоречиях современной системы музыкального образования, которые определяют и основные направления работы по их преодолению. В первую очередь – это обязательное наличие триединства условий существования музыкального искусства – композитор – исполнитель – слушатель, определяющих направления музыкального образования – профессиональное и общеразвивающее. В статье показано, что другие противоречия всегда связаны по смыслу с этим основным тезисом.

Abstract. This article focuses on the main contradictions of the modern system of music education, which also determine the main directions of work to overcome them. First of all, this is the mandatory presence of the trinity of conditions for the existence of musical art – composer – performer – listener, determining the directions of music education – professional and general development. The article shows that other contradictions are always connected in meaning with this main thesis.

Ключевые слова: обучение, воспитание, музыкальное образование, противоречия системы образования.

Keywords: training, upbringing, musical education, contradictions of the education system.

Процесс обучения – это не только неотъемлемая часть воспитания, но и очень важная составляющая в подготовке квалифицированных кадров. Можно сказать, что, с одной стороны, обучение – это процесс, направленный на воспитание, привитие понимания того, как надо вести себя в обществе, а с другой – процесс, направленный на освоение учащимся определенных знаний, умений и навыков, то есть, подготовка квалифицированных кадров.

Как мы знаем, художественная деятельность человека – это способ самовыражения, поиска смысла и развитие эстетического вкуса, понимание прекрасного. Основные художественные направления, в которых человек отображает свой внутренний мир и своё отношение к внешнему – литература, живопись, архитектура, театр, кино и, конечно, музыка.

Изначально, когда данные направления художественной деятельности только стали создаваться человеком, они носили прикладной характер. Древние рисунки на стенах пещер отличаются своей простотой, первые музыкальные инструменты, хоть и отражают высокий для своего времени уровень мышления, также не являются сложными. Тем не менее, для того, чтобы создать подобные артефакты, нужно было освоить необходимую информацию, осмыслить и реализовать её. Именно тогда появилось *обучение* – передача определённых знаний.

Со временем, с развитием общества, с появлением социальных институтов, новых культурных течений, новых музыкальных инструментов, процесс обучения стал жизненно необходимым. Вспомним, что в России профессиональных музыкантов «как цехового народа» (А.Г. Рубинштейн) не было до середины XIX века – времени основания Русского музыкального общества (1859) и консерваторий в Петербурге (1862) и в Москве (1866). До этого профессиональными музыкантами были, в основном, иностранцы, крепостные и цыгане, и эта профессия не считалась ни уважаемой, ни престижной.

В наше время исследователи отмечают, что «в образовании, которое опирается на область искусства, есть два основных направления работы – профессиональное и развивающее. Профессиональное образование имеет в нашей стране давние традиции и значительные достижения в теории, методике и практике. Достаточно вспомнить блестящие результаты в области музыки, хореографии, циркового искусства... Многие педагогические находки и открытия в области профессионального обучения были

восприняты развивающей педагогикой и являются банком эффективных методов и приемов обучения» [1, 6].

Обучение игре на музыкальных инструментах изначально своей конечной целью ставило воспитание музыкантов-профессионалов, для которых игра на инструменте станет их основным видом деятельности. Первые оркестры известны уже в Египте, Месопотамии, Древней Греции и Риме. И, несмотря на то, что с тех пор очень многое поменялось – появились методики обучения, появились новые инструменты, поменялись запросы общества, тем не менее, одной из важных целей музыкального образования остается воспитание музыкантов-профессионалов. Но эта цель неразрывно связана с главным условием жизни музыки – триединством условий существования музыкального искусства – наличием композитора, исполнителя и слушателя, определяющим направления музыкального образования – профессиональное и общеразвивающее.

Развивающая педагогика опирается на утверждение того, что каждый человек имеет ряд способностей, которые отражают именно его личность (К.А. Абульханова-Славская, Д.Б. Богоявленская, А. Маслоу, К. Роджерс, Э. Фромм).

«Проблема самоосуществления, самовыражения личности, в центре которой осознание и проявление своего подлинного «я»... находится в области действия развивающей педагогики, задачи которой состоят в раскрытии и актуализации способностей каждого индивида. На этой основе должна строиться профессиональная ориентация, социализация личности с наибольшей пользой для общества, частью которого эта личность является» [1, 6].

В области профессионального направления музыкант должен уметь петь или/и играть на музыкальном инструменте и уметь «читать» ноты, разбираться в теории музыки, поскольку ноты – это тот же текст. Конечно, помимо этих технических навыков музыкант должен уметь «чувствовать» музыку, он должен «передать то, что сказал автор», что не исключает исполнительской ин-

терпретации, а также иметь представление о культурной среде, в которой музыкальное произведение было создано и которая предоставила ему условия бытования.

Но если «чувство» музыки относится, скорее, к ощущениям и носит интуитивный характер, то умение читать нотный текст, играть на музыкальном инструменте, иметь представления о культурной среде – это то, что будущему специалисту необходимо развивать с помощью обучения. Однако, несмотря на то, что сейчас уже накоплен большой педагогический и исполнительский опыт, разработано значительное количество методик и школ, и в наше время в обучении встречаются трудности и противоречия.

В первую очередь, это касается самого ребёнка. Как известно, XX век стал прорывным не только в области техники, промышленности, но и в психологии. Ребёнок стал полноправным участником учебного процесса, внимание переключилось на него. Прежние методы обучения уже не являются приемлемыми. Природные способности ребенка, как отмечают исследователи, могут не только развиваться в процессе обучения, но и сокращаться вплоть до своего исчезновения. Это происходит потому, что в данном конкретном случае педагогами был избран не подходящий к конкретному ученику путь его обучения и воспитания. Недаром Абрахам Маслоу писал: «Я представляю себе самоактуализировавшегося человека не как обычного человека, которому что-то добавлено, а как обычного человека, у которого ничего не отнято. Средний человек – это полное человеческое существо с заглушенными и подавленными способностями и одаренностями» [2, 2].

В наше время уже сформировалась устойчивая, непрерывная система музыкального образования, опирающаяся во многом на традицию. Как правило, образование любого направления делят на начальное, среднее и высшее. Сейчас в высшем образовании есть изменения в связи с выходом России из Болонского процесса, поэтому вместо бакалавриата и магистратуры, обучение в которых в сумме занимает 6 лет, скорее всего, будет специалитет, обучение в

котором занимает 5 лет. Но, в русле тематики данной статьи мы рассматриваем начальное музыкальное образование и имеющиеся в нем на сегодняшний день противоречия.

Обычно программу обучения ребёнка определяет учебное заведение, поскольку программа составлена с учетом специфики конкретной школы. И уже с этого момента начинаются сложности, а именно – с того момента, когда родители привели ребёнка в школу. Кстати, иногда случается наоборот, и дети приводят родителей, но этот аспект заслуживает более подробного изучения и изложения.

В начале обучения, наверное, самый важный вопрос – вопрос мотивации. Принято считать, что если ребёнок заинтересован, то продуктивность обучения всегда будет выше, чем при аналогическом процессе обучения, но без заинтересованности. Если говорить об игре на музыкальных инструментах, таких как труба, валторна, тромбон, то помимо мотивации есть еще не менее важные факторы.

В Средние века профессия музыканта-исполнителя, например, в большинстве случаев, была «семейным» делом и известны целые музыкальные династии. С развитием общества, развитием культуры, открытием музыкальных учебных заведений, концертных залов профессия музыканта-исполнителя стала и более доступной, и более распространенной. В наше время любой ребёнок может поступить в музыкальную школу, затем в училище, закончить консерваторию и играть в оркестре, даже если в семье не было музыкантов.

Правда тут ведущую роль играет не только собственно мотивация, но и личность ребёнка в целом. Игра на духовых инструментах – это сложный процесс, который задействует не только умственные, эмоциональные, но и физические способности. Поэтому, начиная обучение игре на духовых инструментах, таких сложных как труба или валторна, опытный педагог смотрит на анатомические особенности ребёнка. Все люди разные, и если педагог видит, что по каким-то индивидуальным причинам ребёнку будет трудно играть, то, по словам профессора и педагога по валторне Филиппа Фаркаса, «лучше поду-

мать либо о другом инструменте, либо о другой художественной деятельности» [3, 33–34].

Другой очень важный аспект – психологический, особенно в том случае, когда конечная цель обучения для ученика и его родителей – это игра на сцене. Дело в том, что далеко не все люди, и тем более дети, чувствуют себя на сцене комфортно. Поэтому перед тем, как начинать обучение, нужно ответить на вопрос – готов ли ученик к действию на сцене? Конечно, этот навык приобретается, в том числе, в процессе практики, однако педагог должен понимать, когда в ребёнке действительно есть способность к действию в сценическом пространстве, и её просто надо развить, а когда просто проявляется его индивидуальный темперамент.

К сожалению, «в настоящее время обучение игре на музыкальных инструментах нередко имеет своей целью не создание всестороннего и образованного музыканта, как говорил профессор С.В. Розанов, а узконаправленного специалиста» [4].

Поскольку в XX веке на первый план вышла личность ученика, то подходы к обучению существенно изменились, и с точки зрения гуманной педагогики это большой шаг вперёд, но количество проблем, связанных с обучением музыкантов не уменьшается. Среди них особенно остро стоит проблема увеличения количества информации, которую должен усвоить ученик. По словам Т.В. Черниговской, и с ней трудно не согласиться, мы живём в условиях таких скоростей, каких ещё не было – скорости обмена и получения информации, скорости обновления технологий, скорости изменения требований и т. д. Поэтому у нас есть еще одно важное противоречие: учитель должен объяснить ученику огромное количество материала, а с другой стороны – он лишен многих условий и механизмов воздействия на него.

До сих пор знаниевая парадигма обучения сохраняет прочные позиции, несмотря на то, что появилось значительное количество программ и методических разработок, предлагающих более современные направления обучения музыкантов. Однако и здесь имеются существенные сложности, преодолеть которые пока не представляется возможным. Увлечение методиками, предла-

гающими «учить, развлекаая», доступность информации, множество устройств, обеспечивающих впечатляющий результат при минимальных усилиях – все это приводит к тому, что у ребёнка нередко пропадает интерес узнавать что-то новое, добиваться, преодолевать препятствия – иными словами – учиться.

Кто-то не видит в этом проблему и ссылается на воспитание, кто-то утверждает, что так было всегда. В любом случае, чтобы найти выход из сложившейся ситуации, необходимо объективно, беспристрастно её оценивать, опираясь на факты. В чем она? Наиболее распространенным является мнение о том, что целью образования является воспитание полноправного участника общества, владеющего необходимыми знаниями, с помощью которых он будет поддерживать это общество и реализовывать себя. Но это скорее лозунг, декларация желаемого. Скорее всего, «идеальное» образование так и останется в области мечты. Но на каждом новом этапе развития исследователи должны стремиться к изучению и, хотя бы частичному преодолению вновь возникающих противоречий на основе изучения традиций, понимания тенденций и глубокого интереса к происходящим явлениям.

Библиографический список

1. Кабкова Е.П. Торжество почемучек: художественная культура для детей (книга для учителей и родителей). – М., 2003. – 134 с.
2. Маслоу А.Г. Дальние пределы человеческой психики[^] пер. с англ. А.М. Татлыбаевой. – СПб.: Евразия, 1999. – 432 с.
3. Фаркас Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах. – М., 1998. – 68 с.
4. Черёмушкин С. Историческое развитие методики обучения на духовых инструментах. – URL: <http://tubastas.ru/book-078> [Дата обращения: 15.01.2025].

Юй Тин

аспирант,

ФГОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Москва, Россия, Китай.

Научный руководитель: **О.А. Блок**

доктор педагогических наук, профессор,

ФГОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Москва, Россия

ТВОРЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ-ВОКАЛИСТОВ В ВУЗЕ КАК СИНКРЕТИЧНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Yu Ting

graduate student,
Moscow State Institute of Culture
Moscow, Russia, China.

Scientific adviser: **Oleg A. Blok**
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
Moscow State Institute of Culture
Moscow, Russia

CREATIVE PERCEPTION OF STUDENT VOCALISTS IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS AS A SYNCRETIC EDUCATION

Аннотация. В статье раскрывается актуальность развития творческого восприятия в педагогике вузовского образования (класс вокала). Выявляется его синкретичная природа. Классифицируется видовой спектр исследуемого феномена: аффективно-когнитивный, целостно-детализированный, категориальный, индивидуализированный, диалогизированный, ситуативный, эвристический, эмпатийный, музыкально-лингвистический, репродуктивный и собственно творческий.

Abstract. The article reveals the relevance of developing creative perception in the pedagogy of higher education (vocal class). Its syncretic nature is revealed. The species spectrum of the phenomenon under study is classified: affective-cognitive, holistically detailed, categorical, individualized, dialogized, situational, heuristic, empathic, musical-linguistic, reproductive and creative proper.

Ключевые слова: восприятие, творческое восприятие, класс вокала, обучающиеся-вокалисты, вузы, высшая школа, музыкальное произведение.

Keywords: perception, creative perception, vocal class, vocal students, universities, higher education, musical work.

В настоящее время развитие творческого восприятия обучающихся-вокалистов все чаще оказывается в спектре внимания научного сообщества. Такое положение вещей не обошло стороной и педагогику высшей школы в сегменте вокального образования (академическая традиция). В высших учебных заведениях Китайской Народной Республики все чище берут на вооружение достижения Российской Федерации в области педагогики и психологии вокала. Целая плеяда российских исследователей внесла существенный вклад в такую отрасль научного знания, как психология творчества, педагогика вокального творчества. Среди них: Я.А. Пономарев, С.Л. Выготский, С.Л. Рубинштейн, А.В. Петровский, М.Г. Ярошевский, а также Б.В. Асафьев, М.С. Агин, В.А. Багадуров, О.А. Блок, Л.Б. Дмитриев, Л.Л. Бочкарев, Д.К. Кирнарская, В.П. Морозов, Г.П. Овсянкина, В.И. Петрушин, Б.М. Теплов, А.В. Торопова, Г.М. Цыпин и др.

Развитие творческого восприятия обучающихся-вокалистов в вузе часто не является объектом специального изучения. Многие ученые считают то, что детерминантные позиции творческого воображения относительно способностей музыкантов-исполнителей позволяют не рассматривать его дифференцированно, целенаправленно. Ряд педагогов-вокалистов, методистов придерживаются точки зрения, которая обосновывает необходимость скрупулезного отношения к заявленной проблематике, так как творческое воображение обучающихся-вокалистов в вузе – олицетворяет процесс познания и эвристической деятельности, активизацию когнитивного и аффективного начала, связано с формированием мотивационно-стимулирующей платформы и разнообразного спектра музыкально-эстетических интересов, потребностей, вкуса.

Действительно, творческое восприятие – комплексное образование, которое затрагивает не только интеллектуальную и эмоционально-чувственную сферу студентов-вокалистов, но и их художественно-эстетическое сознание и бессознательное в целом. Трудно представить продуктивную работу творческого воображения без активной памяти и слуховых анализаторов, эмпатии (сопереживания), пластичного (переключаемого) и устойчивого внимания [10]. На самом деле творческое восприятие обусловлено целым рядом музыкальных способностей, свойств и качеств личности обучающегося вокалиста. Так, О.А. Блок, отмечая детерминантность, синкретичность творческого воображения, подчеркивал значимость в его работе различных видов памяти. «Память – тоже значимая фиксирующая субстанция, которая, с одной стороны, хранит опыт слушания музыки, впечатления, представления, с другой – позволяет ежеминутно, ежесекундно продвигаться исполнителю по «тропе» чувственного и мысленного восприятия, позволяя углубляться в художественно-образное содержание уже с определенным багажом знания. Таким образом, память – хранитель ценностей, знаний и вместе с тем своеобразный движитель и организатор освоения музыкально-образного пространства» [2, 143].

Что аккумулирует в себе творческое восприятие, что оно в себе содержит? Каким образом подойти к развитию творческого восприятия студентов вокальных кафедр, чтобы их учебно-воспитательный процесс стал продуктивным и динамичным, интересным и эффективным?

Творческое восприятие обучающихся-вокалистов, с одной стороны, должно быть целенаправленным, с другой – сфокусированным на деталях свойствах изучаемого предмета, объекта, события, явления. Такое восприятие психологи называли категориальным, когда происходит сравнение, соотношение исследуемого материала с окружающим миром, когда он (например, объект) классифицируется, приобретает понятийно-терминологический контекст [6]. Подобные действия позволяют выйти на новый, реалистичный, осмысленный вид творческого восприятия. В данном случае, как правило, проявляют себя «интеллектуальные скачки», когда наступает прозрение, озарение, переход на новый уровень сознания, самопознания. Категориальный вид творческого восприятия позволяет не только упорядочить имеющиеся знания, но и систематизировать их, дать им шанс «дальнейшего созревания». Рассмотрение предмета, объекта, явления, события под различным углом зрения невозможно осуществить без применения категориального вида творческого восприятия. В данном процессе могут «вырисовываться» качества и свойства, значение и функциональность, каноничность и специфика воспринимаемого феномена.

Вокалист, воспринимая музыкальный материал, ранжирует его по стилям, жанрам, направлениям, может выделять отдельные художественно-выразительные свойства, подчеркивая неповторимость музыкального языка конкретного композитора, а также своеобразие литературно-поэтического текста. В этом смысле показательны слова В.И. Петрушина: «Когда мы воспринимаем музыкальное произведение и с первых же тактов говорим, что это – Шопен, а это – Бетховен, то мы тем самым совершаем акт категоризации, от-

нося услышанное к определенной эпохе, определенному стилевому направлению, определенному композитору» [7, 156–157].

Основатель российской психологии творчества Я.А. Пономарев всегда подчеркивал незыблемость интеллектуальной основы для зачатков и развития творческого начала. Он высказывался о том, что где есть интеллект, теплится его живительный источник, там и произрастают плоды творческого труда [8].

Может создаваться впечатление, что творческое восприятие – плоть от плоти только интеллектуальное начало, его потенциальные возможности. Такое толкование изучаемого феномена было бы однобоким, далеко не полным. Его синкретичная сущность налицо. Восприятие музыки без чувственного контекста лишило бы ее притягательности, психологической глубины, искреннего откровения и всепроникающего переживания. Прелесть и неповторимость музыкального искусства во многом кроется в единстве логико-конструктивного и эмоционально-чувственного, национального (народного) и наднационального (интеграционного), объективного и субъективного, когда эмпатия, аффективность активно взаимодействуют с анализом и синтезом, сравнением и обобщением [11].

Как подтверждение сказанному выше звучит определение восприятия из Российской педагогической энциклопедии (главный редактор В.В. Давыдов). «Восприятие – система приёма и преобразования информации, обеспечивающая организму отражение объективной реальности и ориентировку в окружающем мире. Восприятие вместе с ощущением выступает как отправной пункт процесса познания, доставляющий ему чувственный материал. В процессе познания восприятие опосредуется мышлением и проверяется практикой. Вне такого опосредования и проверки восприятие может выступать источником как истинного знания, так и заблуждения, иллюзии» [9, 316].

О многогранности творческого восприятия подрастающего поколения музыкантов-исполнителей, в том числе и вокалистов, необходимости его развития справедливо высказывалась Г.П. Овсянкина: «В основе методики долж-

на лежать ориентация на целостность музыкального восприятия с выявлением наиболее ярких средств музыкальной выразительности. Особое свойство этого возраста связано с синкретичностью художественного восприятия» [5, 194].

Подтверждая своеобразную полифонию творческого восприятия музыки, его синкретичность, Г.В. Иванченко выделяла следующие виды: сенсорный, звуковыстно-интонационный, эмоционально-семантический, интегрально-семантический, эвристический [3, 94].

Следует говорить о «герменевтическом круге» в восприятии музыкального произведения (партии-роли), когда отдельный эпизод воспринимается и с позиций фрагментальности, и со стороны целостной организации формы и содержания. То есть – детализировано-целостный подход к осуществлению восприятия трактуется как оптимальный, обоснованный, репрезентативный [4].

Важно осознавать, слушать и слышать диалог, который звучит внутри музыки между прошлым и настоящим, каноническим и специфическим, традиционным и инновационным, общим и частным, объективным и субъективным. Подобная нагрузка ложится на творческое восприятие, которое осуществляет не только прием и переработку информации, но и ее преобразование (уточнение, категоризация, чувственное прочтение, текстовое расчленение) и т. п.

Действительно, творческое восприятие обучающийся в вузе вокалистов часто сосредоточено на большом количестве литературно-поэтических текстов, вокальных жанров (опера, кантата, романс, песня, вокализ, элегия, баллада, баркарола, распев, хорал) и др. Противоречивость, диалогичность представленной эпохи в музыкальном сочинении, галереи художественных образов и полифония их взаимодействия требуют понимания, некоего разрешения со стороны творческого восприятия обучающихся-вокалистов. Подобное направление в музыкально-образовательной деятельности вокалистов позволяет формировать не только исполнительскую грамотность, мастерство, но и расширять кругозор, развивать эрудицию, мировоззренческие позиции в целом.

Данный факт подчеркивает необходимость не только диалогического сегмента в творческом восприятии, но и единства когнитивного и аффективного начала.

Благодаря разнонаправленному, многогранному творческому восприятию становится возможным освоение многоэлементного предмета интерпретации в классе вокала высшей школы: идея, замысел, эмоционально-чувственное прочтение, стиль, исполнительские традиции, форма и содержание музыкального произведения (партии-роли) [1, 30–31].

На основе изложенного материала целесообразно сделать следующие выводы:

1. Исследование творческого восприятия как психологического процесса, творческой способности, фактора активизации когнитивно-аффективной системы, важного педагогического условия, остается быть актуальной проблемой, требующей своего разрешения в области вокальной педагогики высшей школы;

2. Полифония, детерминационность творческого восприятия основываются на целостности функционирования художественно-эстетического сознания и бессознательного обучающихся в вузе вокалистов;

3. Понятие творческое восприятие обучающихся-вокалистов аккумулирует в себе следующие виды: аффективно-когнитивный, целостно-детализированный, категориальный, индивидуализированный, диалогизированный, ситуативный, эвристический, эмпатийный, музыкально-лингвистический, репродуктивный и собственно творческий;

4. Изучение феномена творческое восприятие обучающихся-вокалистов остается перспективным направлением как в области психологии, педагогики творчества, музыкознания, культурологии, так и в сфере психологии, педагогики музыкального творчества, общего и профессионального музыкального образования.

Библиографический список

1. Блок О.А. Педагогика и психология музыкального творчества как парадигма высшего профессионального образования // Проблемы кадрового обеспечения сферы культуры и

- искусства: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 45-летию Хабаровского государственного института искусств и культуры. – 2013. – Хабаровск: ХГИИК. 2013. – С. 23–31.
2. Блок О.А. Развитие творческого восприятия обучающихся музыкантов в классах инструменталистов // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 1(92). – С. 142–144.
 3. Иванченко Г.В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. – М., 2001. 264 с.
 4. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М., 2002. 496 с.
 5. Овсянкина Г.П. Музыкальная психология. – СПб.. 2007. 240 с.
 6. Петровский А.В., Ярошевский М.Г. Психология. – М., 2002. 512 с.
 7. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М., 2008. 400 с.
 8. Пономарев Я.А. Психология творчества. – М., 1976. 303 с.
 9. Российская педагогическая энциклопедия в 2-х томах. – М., 1993. – 1611 с.
 10. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – СПб., 2017. – 713 с.
 11. Торопова А.В. Обращение к субъекту музыкального и художественного образования в поликультурных условиях вузовского обучения // Образовательная область искусства: монография. – М.: Изд-во МПГУ, 2023. – С. 91–105.

А.В. Крылова

доктор культурологии, профессор,
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная
Консерватория им. С.В. Рахманинова»
Ростов-на-Дону, Россия

ИДЕИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ МУЗЫКИ А.ШНИТКЕ В ОБРАЗОВАНИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ

Krylova Alexandra V.

Doctor of Cultural Studies, PhD in Art Studies, Professor,
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Rostov-on-Don, Russia

IDEAS OF SPATIAL MUSIC OF A. SCHNITTKE IN EDUCATION AND ARTISTIC PRACTICE

Аннотация. В статье рассматривается концепция пространственной музыки А.Г.Шнитке, которая сложилась в период 60-х годов в процессе проводимых им совместно с Э.В. Денисовым семинаров в МГК им. П.И. Чайковского для студентов – композиторов и музыковедов, на которых шло прослушивание и обсуждение авангардных произведений западно-европейских композиторов. Идеи пространственной музыки были разнопланово реализованы в творчестве Шнитке, а также оказали влияние на современные творческие практики.

Abstract. The article explores Alfred Schnittke's concept of spatial music, which emerged during the 1960s as a result of seminars he conducted together with Edison Denisov at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. These seminars, attended by composition and musicology students, involved listening to and discussing avant-garde works by Western European composers. Schnittke's ideas on spatial music were implemented in diverse ways throughout his compositions and have also influenced contemporary creative practices.

Ключевые слова: Шнитке, пространственная музыка, западно-европейский авангард, инсталляция.

Keywords: Schnittke, spatial music, Western European avant-garde, installation.

60-е годы вошли в историю нашей страны как период «оттепели», но, несмотря на это, длительная закрытость контактов и официальное неприятие достижений новейшей западно-европейской музыки, создавали во второй половине прошлого столетия трудно преодолимую дистанцию между музыкой запада и творческими практиками советских композиторов. Отсутствие возможности познакомиться с произведениями Штокхаузена, Кейджа, Ксенакиса и иных выдающихся новаторов мирового музыкального искусства формировало атмосферу замкнутости, ограничивало круг новых идей. Сегодня с осо-

бой остротой приходит понимание той просветительской роли, которую сыграли в формировании отечественной композиторской школы Альфред Гариевич Шнитке и Эдисон Васильевич Денисов. Из разных источников, в частности, из переписки Шнитке с Марией Владимировной Ожиговой [2] – педагога Ростовской консерватории и его ученицы по МГК, или из воспоминаний другой его студентки – Е.И. Чигаревой [3], мы знаем, о систематических прослушиваниях и обсуждениях сочинений авторов авангардного направления, устраиваемых Денисовым и Шнитке в стенах московской консерватории. Это была личная инициатива молодых тогда педагогов, которые понимали важность слухового включения студентов – как композиторов, так и музыковедов, в круг новых и практически неизвестных сочинений авангардной музыки запада.

Несмотря на то, что прослушиваемая музыка была представлена на звукозаписывающих устройствах, много идей, которые были заключены в ней, оказались перспективно значимы для всех участников этих дискуссий. Одной из таких продуктивных для творчества самого Альфреда Гариевича стала идея значимости пространственных координат в искусстве, скажем шире – концепция пространственной музыки. О размышлениях над этой темой говорил и сам композитор. Позволю себе привести одно из его высказываний: «Функциональное использование пространства в музыке, предназначенной для концертного исполнения, – отчасти результат опыта электронной музыки. Первое электронное произведение, вышедшее за рамки эксперимента, – «Песнь юношей» Штокхаузена (1955–1956) – во многом обязано силе своего художественного воздействия счастливой идее автора подавать звучащий материал на публику через 5 динамиков, что сразу оживило мертвую синтетическую материю» [5, 186].

Действительно, развитие электронных и компьютерных технологий дало мощный толчок экспериментальным опытам не только по производству новой звуковой материи не акустического происхождения, но и в плане осмысления пространственных координат музыкального искусства в целом. Хотя именно в

электронной музыке звук ярко обнаружил свою объектную сущность, что позволило Пьеру Шефферу ввести новый термин «звуковой объект». Шеффер считал, что звуковой объект должен быть отделён от своего звукового источника (или связи с источником), чтобы слушатель не мог его идентифицировать, называя это акустическим слушанием [6, 271].

Известен также интерес Шнитке к творчеству Кейджа, с его особым чувством среды, свойства и качества которой великий экспериментатор стремился отразить в музыке через принципы всеизменчивости, индертерминизма, шокировавшего публику на премьере пьесы «4'33», взаимопроникновения искусства и природы¹, напомним хэппенинг «Демонстрация звуков окружающей среды» (1971) или «Лекцию о погоде (1976).

Этот процесс слухового освоения новых звуковых миров и осмысления связанных с ними идей пространственности, легли в основу личных опытов и идей, сложившихся в авторскую концепцию Альфреда Шнитке. Не ставя целью ее анализировать, обозначу основные ее аспекты.

Первая позиция касается пространственной организации звука. О том, что Шнитке рассматривал пространство как важный элемент музыкального произведения, свидетельствуют эксперименты по расстановке музыкантов и размышления над динамическим движением звука. Это привлекало композитора тем, что создавало уникальные акустические эффекты и влияло на восприятие музыки. В статье «Бесконечность духовной жизни» [5, 186], Шнитке описывает свой опыт 1978 года по экспериментальному расположению инструментов на премьере третьего концерта для скрипки с оркестром. Композитор отмечает широкую разбросанность духовых и запрятанные среди них четыре струнных инструмента. Итог, – превращение камерного оркестра иллюзорно в большой именно за счет широкого расположения солистов струнного

¹ Суть хэппенинга «Демонстрация звуков окружающей среды» (1971): 300 человек х осенью в окрестностях Висконсинского университета, ходили по лесу, прислушиваясь к звукам природы. В «Лекции о погоде», озвучивание текстов Генри Торо сопровождалось показом видеофильмов и аудиозаписями звуков ветра, бриза, дождя, грома, криков птиц.

квартета, которые выражали, по его словам «идею струнного оркестра не только символически».

Второй аспект коренится в применении многослойных текстур и полифонических элементов в композициях, что позволяло создавать многоуровневую пространственную структуру звука. Он использовал разные музыкальные голоса и инструменты, чтобы добиться эффекта многозначности и разнообразия.

Третий аспект связан с вниманием к изменениям восприятия музыки в контексте акустического пространства. Композитор исследовал, как окружающая среда и акустические характеристики конкретного места влияют на звучание музыки и восприятие её слушателями. Это проявлялось, например, в использовании ревербераций и иных эффектов, которые усиливали ощущение пространства.

В определенном смысле опыты композитора по интеграции различных стилей и жанров, включая элементы академической, народной и популярной музыки также связаны с категорией пространства, но пространства исторического, игра с которым во многом предопределила уникальную многослойность его музыкального языка. Несомненно, что композитор использовал пространственные категории и как средство создания символических значений, в силу чего пространственная организация звука включала идеи о времени, памяти и восприятии, что добавляло дополнительный смысловой уровень при интерпретации его музыки.

Роль пространственных координат в музыке Шнитке демонстрировала, что пространственная организация звука может значительно обогатить музыкальное произведение, добавляя ему новые смысловые и эмоциональные слои. Но сегодня для нас важно не только это. Очевидно, что идеи композитора, опережавшие свое время, продолжают быть актуальными и в современном музыкальном контексте, вдохновляя композиторов на новые эксперименты с формой и звучанием. Анализ современного музыкального культурного контента показывает, что исследования взаимодействий звука и пространства не

только были продолжены в творчестве отдельных композиторов, они отразили тренды эпохи нового тысячелетия и проложили дорогу новым жанровым формам, основу которых составляет именно пространственная координата.

В числе такого рода явлений, получивших широчайшее распространение в современной музыкальной культуре разных стран – инсталляция. Напомним, что в буквальном смысле Installation – установка, размещение, монтаж. Как «энвайронментальное искусство, основанное на концепции взаимосвязи художественного объекта с окружающей средой, инсталляция изначально была синтетична. Она формировалась на пересечении различных видов искусств и творческих практик» [1, 65]. Ключевой же ее жанровой особенностью являлась пространственная специфика.

Чтобы оценить провидческие предвидения А.Г. Шнитке, относительно роли пространственных координат в современном искусстве, вернемся к позитивной его оценке «Песни юношей» Штокхаузена, как к «счастливой идее» использовать 5 динамиков, «ожививших мертвую синтетическую материю». Этот краткий комментарий в определенной мере является ключом к пониманию того, почему мощный импульс к развитию музыкальных мультимедийных инсталляций дал именно принцип акустики. Он действительно в прямом смысле слова «оживил» мертвую синтетическую материю, повысив уровень воздействия на зрителя, вовлеченного в процесс интерактивного освоения необычного медийного арт-пространства.

Приведем в пример интерактивную музыкально-лазерную инсталляцию Forest (Лес) лондонской студии дизайна Marshmallow Laser Feast.¹ Эта гигантская установка занимает 450 квадратных метров, на которых расположено около 150 музыкальных «деревьев». Исследуя это особое пространство, зрители воздействовали на конструкции – постукивая по ним или сотрясая, чем вызывали звуковую и световую их реакцию. Каждое «дерево» настраивалось на

¹ Описание и видео иллюстрацию инсталляции см.: <http://www.volkmarklien.com/>

определенный звук, совокупность которых при множественном тактильном контакте создавало пространственные гармонии, воспроизводимые с помощью системы объемного звука. Погружение в виртуальный лесной массив и своего рода «разговор» с деревьями, не просто был призван одухотворять образ леса, он нес экологическое послание, заставляя ощутить единство с миром природы, активируя индивидуальный опыт общения с ним и формируя чувство взаимозависимости. Специфика интерактивной музыкальной инсталляции, с применением акустики, помимо силы воздействия на воображение участников, не осознающих реального происхождения звуковой материи, заключена в непредсказуемости и непрерывной обновляемости звукового потока, который полностью подчинен фактору случайности.

Наверное, можно было бы проследить жизнеспособность пространственных идей Шнитке и на иных примерах, но вектор, связанный с инсталляцией, представляется весьма показательным, потому, что, хоть композитор и не работал с электроникой, но, как известно, отдавал должное ее возможностям и перспективам. Кроме того, акустика, как продукт современных технологий, по мнению французского композитора Франсуа Бейля – это не только пифагорейский термин, но и соответствующий взгляд на мир, означающий «...максимальную открытость в восприятии сферы звука – всего, что только возможно услышать!» [4] А этот тезис очень важен и для творчества Шнитке, который постоянно искал новые ресурсы художественных средств. Современная же цифровая техника предлагает художнику немыслимое разнообразие художественных решений и авторских подходов. Особенностью акустической музыки является качество необычности аудиального материала, представляющего, нередко, эксклюзивную, глубоко индивидуализированную звуковую материю. По словам того же Ф. Бейля «электроакустические процессы, происходящие вне области слышимого, дают нам очертания проявлений *другой природы*, в контексте которой возникают новые звуковые объекты, никогда не имевшие реального существования» [Там же]. И кто знает, если бы

жизнь композитора не прервалась столь рано, не стали бы мы сегодня свидетелями его творческих экспериментов с пространством и в новых областях творчества, для которых данная категория, столь значимая для его стиля в целом, стала сегодня ведущей координатой.

Библиографический список

1. Крылова А. В. Акусматика в мультимедийных инсталляциях // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2021. – № 3. – С. 63–75.
2. Письма Альфреда Гарриевича Шнитке к Марии Владимировне Ожиговой. Воспоминания Марии Владимировны Ожиговой. – Ростов н/Д.: РГК им.туб С.В. Рахманинова, 2017. – 176 с.
3. Чигарева Е. Годы учения у Альфреда Гарриевича Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается: Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 3. – М.: Композитор, 2003. – С. 240–241.
4. Что такое акусматика? Создатель «акусмониама» – композитор Франсуа Бейль и другие участники фестиваля Acousmonium о том, зачем нужна пространственная музыка. // URL: <https://www.colta.ru/> [Дата обращения: 10.04.2021].
5. Шнитке А. Бесконечность духовной жизни // Статьи о музыке. – М.: Издательский дом «Композитор», 2004. – С. 185–187.
6. Schaeffer, Pierre (1910–1995). *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines* / Pierre Schaeffer. Nouv. ed. Paris: Éd. du Seuil, impr. – 2002. – 700 с.

А.В. Шорникова

кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова»
Ростов-на-Дону, Россия

УЧЕБНЫЙ КУРС «КРЕАТИВНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ» В СВЕТЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ (КРЕАТИВНЫХ) ИНДУСТРИЙ

Alexandra V. Shornikova

PhD in Art Studies, Senior Lecturer,
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Rostov-on-Don, Russia

TRAINING COURSE "CREATIVE TECHNOLOGIES" IN THE LIGHT OF THE STATE CONCEPT OF DEVELOPMENT OF CREATIVE INDUSTRIES

Аннотация. Статья посвящена новому курсу «Креативные технологии в деятельности продюсера», внедренному в программу обучения по специальности 55.05.04. Причиной введения данной дисциплины стала Государственная концепция развития творческих (креативных) индустрий. В статье охарактеризована суть креативного подхода, обозначены задачи курса, указано на появление новых инструментов и методологий, которые позволяют повышать эффективность творческого процесса.

Abstract. The article is dedicated to the new course "Creativity in Performing Arts Producing" introduced into the curriculum for the specialty 55.05.04 (Producing). The course was im-

plemented in response to the State Concept for the Development of Creative Industries. The article outlines the essence of the creative approach, defines the course objectives, and highlights the emergence of new tools and methodologies that enhance the efficiency of the creative process.

Ключевые слова: музыкальное образование, продюсерство, креативные индустрии, методы развития креативности

Keywords: music education, producing, creative industries, methods of developing creativity.

В ряду прикладных музыкальных профессий в постперестроечный период особой востребованностью выделяется профессия концертного продюсера. Это объясняется кардинальной сменой системы управления в сфере музыкального искусства, в которой на смену плановому государственному финансированию пришли новые условия рыночной экономики. Это актуализировало фигуру продюсера, как специалиста, способного организовать «под ключ» процесс концертного бизнеса, владеющего как творческими, так и маркетинговыми инструментами его ведения. Так, занимаясь творческим и организационным обеспечением деятельности артистов и исполнительских коллективов, продюсер исполнительских искусств должен не только владеть ресурсами, которые позволят создать коммерчески успешный проект, но и глубоко разбираться в творческом наполнении исполнительского искусства, то есть обладать широким кругозором. Одновременно, продюсеры сегодня сталкиваются с рядом вызовов, требующих пересмотра традиционных подходов к работе. Среди ключевых вызовов можно выделить:

1. Финансовые трудности и поиск устойчивых моделей монетизации – государственное финансирование театров и концертных организаций ограничено, а независимые проекты часто зависят от грантов и спонсорства.

2. Изменение зрительского поведения – аудитория все чаще выбирает цифровой контент, а конкуренция со стороны стриминговых сервисов и развлекательных платформ (Netflix, YouTube, TikTok) требует новых стратегий вовлечения зрителя.

3. Необходимость освоения современных технологий – продюсеру важно разбираться в digital-инструментах, маркетинге, краудфандинге, NFT и других новых механизмах финансирования и продвижения.

4. Глобальная конкуренция – российские проекты выходят на международный рынок, но для успешного позиционирования требуется знание мировых трендов и адаптация к требованиям глобальной аудитории.

Эти и другие вызовы, которым продюсер противостоит в условиях современного рынка театрально-концертных услуг, доказывают, что важнейшим качеством профессии является креативность. С развитием технологий в рамках информационного общества креативность стала центральной ценностью в экономике знаний. Современные творческие индустрии представляют собой одну из ключевых точек роста экономики. В России этому направлению уделяется все больше внимания, что подтверждает государственная Концепция развития творческих (креативных) индустрий.

Скажем несколько слов об этом документе, ставшем сегодня программным для многих учреждений культуры и искусства. Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года была утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 20 сентября 2021 года № 2613-р. В этом документе обозначен перечень креативных индустрий, в который входят и индустрии, связанные с искусством – театр, музыка, кино, анимация, живопись, деятельность галерей и другие.

Предложенный в документе анализ состояния данной сферы в России не содержит высоких оценочных характеристик, напротив, в нем сказано, что «...в Российской Федерации, несмотря на высокий уровень образованности, развития науки и богатое историческое, культурное наследие, потенциал сектора креативной экономики недостаточно реализован – доля творческих (креативных) индустрий в экономике Российской Федерации составляет лишь 2,23 процента» [2, 5].

В этом контексте подготовка кадров, способных работать в новых условиях, становится приоритетной задачей. Как верно отмечают исследователи, «в глобализированном мире, где продукты, услуги, проекты стандартизируются»

ны, способность продуцировать новые идеи, находить нетривиальные решения является залогом профессиональной успешности» [3, 145]. Учебный курс «Креативные технологии в деятельности продюсера» разработан с учетом современных реалий и направлен на формирование компетенций, необходимых для успешного продюсирования в условиях цифровизации, изменений в потреблении культурного продукта и новых моделей финансирования. В задачи курса входит:

- ознакомление с различными методологиями и инструментами, которые способствуют развитию креативности;
- освоение подходов к генерации и реализации идей в креативных индустриях;
- формирование навыков использования этих технологий для стимулирования творческого процесса.

Все это принципиально важно, поскольку креативные индустрии – это капитализация человеческого интеллекта. Это индустрии с преобладанием творческого труда и высокой добавленной стоимости. В креативных индустриях соединяются культура, экономика и социальная политика – три типа активности, во многом противоречащие друг другу:

- свободный поиск художников, ориентирующихся в своем творчестве на вдохновение и такие понятия, как духовность, красота, самовыражение и т. д.;
- прагматическая инициатива бизнеса, ориентированного на ценности личной и корпоративной выгоды;
- государственное и региональное управление, нацеленное на развитие страны, территории, города и гармоничное взаимодействие социальных, этнических и культурных групп населения.

Концепция развития креативных индустрий направлена на поддержку и развитие культурного и креативного сектора как важного элемента национальной экономики. Среди основных целей Концепции можно выделить:

1. Создание условий для устойчивого развития креативных индустрий – совершенствование законодательства, налоговые и финансовые льготы, внедрение механизмов государственной поддержки.

2. Формирование инфраструктуры для творческого предпринимательства – развитие арт-кластеров, креативных пространств, цифровых платформ для продвижения проектов.

3. Подготовка кадров для креативных индустрий – модернизация образовательных программ, введение новых курсов, развитие партнерств между вузами, бизнесом и государством.

4. Повышение конкурентоспособности российской креативной продукции – поддержка экспорта культурных и креативных продуктов, продвижение российских артистов и компаний на международном уровне.

Концепция подчеркивает, что исполнительские искусства (театр, музыка, балет, современный танец и др.) являются важной частью креативного сектора. В этом контексте продюсеры исполнительских искусств выступают не только как организаторы спектаклей и концертов, но и как ключевые фигуры в трансформации индустрии – внедряя новые форматы и инновационные способы взаимодействия с аудиторией.

В процессе развития креативных индустрий появилось множество инструментов и методологий, которые позволяют структурировать творческий процесс и повышать его эффективность. Таким образом, под креативными технологиями можно понимать методы, инструменты и подходы, помогающие стимулировать творческое мышление, находить нестандартные решения и воплощать идеи в жизнь. Новый курс предполагает внедрение этого инструментария в учебный процесс, что будет способствовать формированию творческого мышления на выходе в самостоятельную творческую жизнь.

В основу практической части курса положены четыре базисные методологии развития креативности:

– Латеральное мышление (Э. де Боно)

- ТРИЗ (теория решения изобретательских задач, Г.С. Альтшуллер)
- CRAFT (creative algorithm framework&tools, В. Лебедев)
- Дизайн-мышление (разработано группой авторов).

Каждая из этих методологий рассматривается с точки зрения её практического применения в продюсировании исполнительских искусств. В рамках курса анализируются различные кейсы, демонстрирующие, как эти подходы могут быть использованы в планировании, решении задач и принятии креативных решений. Кроме того, со студентами проводятся практикумы, на которых они применяют техники, разработанные в рамках данных методологий, для решения предложенных кейсов, что позволяет развивать навыки нестандартного и структурированного подхода к творческим вызовам.

Не имея возможности в рамках статьи углубленно показать специфику каждого из названных подходов, охарактеризуем в качестве примера первый из них, предложенный, как уже было сказано, Эдвардом де Боно – британским психологом, экспертом в области творческого мышления [4]. Сам термин, который можно перевести как «боковой», «поперечный» или «направленный в сторону», описывает концепцию, предложенную Де Боно в 1967 г. Он говорит о том, что, размышляя о проблемных задачах и ситуациях, мы используем алгоритмы так называемого «вертикального» мышления, то есть логического, отдавая предпочтение предсказуемым решениям. Если же мы хотим придумать нестандартное решение, нам нужна провокация, которая собьет нас с привычного «вертикального» пути. Ученым предложено множество техник, способствующих развитию латерального мышления и пересмотру привычных алгоритмов решения задач, например, использование случайного слова или изображения для поиска новых идей на основе ассоциаций (например, связать случайно выбранное слово с концепцией спектакля); изменение фокуса – рассмотрение проблемы с необычной точки зрения (например, представить постановку глазами зрителя, который впервые попал в театр); провокация и

смещение – создание провокационных заявлений (например, «А что, если актёры не будут говорить?») и поиск способов их реализации и т. д.

Освоение данной методологии может помочь продюсеру исполнительских искусств:

- в поиске оригинальных решений, нахождении нестандартных подходов к организации постановок, маркетинге спектаклей, развитию аудитории;
- в процессе генерации идей – продюсер может использовать техники латерального мышления для мозговых штурмов, разработки концепций и преодоления творческих блоков;
- в работе с ограничениями – вместо того, чтобы воспринимать ограничения (бюджетные, временные, организационные) как препятствия, применяя предложенные техники, продюсер обучается видеть в них отправные точки для неожиданных решений.

Таким образом, латеральное мышление, как и другие методологии развития креативности, призваны помочь продюсеру отойти от шаблонов, найти новые возможности и реализовать уникальные проекты.

Анализ опыта ведения курса «Креативные технологии в деятельности продюсера» показывает его эффективность в развитии у студентов гибкости мышления, способности к генерации нестандартных идей и поиска оригинальных решений в условиях творческих индустрий. Освоение различных методологий креативности позволяет будущим продюсерам не только расширять свой инструментарий, но и адаптироваться к быстро меняющейся профессиональной среде. Включение в курс практических заданий и анализа кейсов способствует выработке навыков, необходимых для успешной реализации проектов. Таким образом, курс представляет собой важную составляющую образовательной программы, отвечающую современным требованиям к подготовке специалистов в сфере продюсирования исполнительских искусств.

Библиографический список

1. Альтшуллер Г.С. О психологии изобретательского творчества / Г.С. Альтшуллер, Р.Б. Шапиро // Вопросы психологии. – 1956. – № 6. – С. 37–49.

2. Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030. – URL: <http://static.government.ru/> [Дата обращения 21.03.2025].
3. Крылова А.В., Шорникова А.В. Креативное мышление и креативные технологии как современная составляющая обучения музыкальным профессиям // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2023. – № 3. – С. 140–149.
4. Эдвард де Боно Искусство думать: Латеральное мышление как способ решения сложных задач = Lateral Thinking An Introduction. – М., 2015. – 172 с.

А.Б. Печерская

кандидат педагогических наук, профессор,

ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке»

Москва, Россия,

Г.Л. Князева

кандидат педагогических наук, доцент,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СФЕРЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО САМОСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ

Alexandra B. Pecherskaya

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor,

Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke

Moscow, Russia,

Galina L. Knyazeva

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia

CURRENT TRENDS IN THE FIELD OF PEDAGOGICAL SELF-IMPROVEMENT

Аннотация. В статье затрагиваются вопросы самосовершенствования современного педагога-музыканта. Анализируется роль педагога и особенности педагогического взаимодействия в XIX-XX вв. и в наши дни. Сформулированы современные требования к самореализации педагога в социальном, общекультурном и профессиональном пространстве.

Abstract. The article touches upon the issues of self-improvement of a modern teacher-musician. The role of the teacher and the features of pedagogical interaction in the 19th-20th centuries and in our days are analyzed. Modern requirements for the teacher's self-realization in the social, general cultural and professional space are formulated.

Ключевые слова: музыкальная педагогика, личность современного педагога, самосовершенствование.

Keywords: music pedagogy, the personality of a modern teacher, self-improvement.

В современном социальном, общекультурном и профессиональном пространстве отечественного образования музыкальная педагогика занимает осо-

бое место. Это целостная и многогранная система, которая базируется на прочном фундаменте философско-эстетических, культурно-исторических, гуманистических ценностей, определяющих ее уникальную роль в формировании подрастающего поколения. Признанной целью музыкальной педагогики является разностороннее гармоничное развитие и воспитание творческой личности через искусство, исполнительство, просветительство [4]. Процесс развития музыкального образования в России получил глубокое научное осмысление, результаты которого отражены в трудах Б.В. Асафьева, Л.А. Баренбойма, Е.А. Бодиной, Е.В. Николаевой, Н.А. Терентьевой, Е.Н. Федорович, Г.М. Цыпина, А.И. Щербаковой, Б.Л. Яворского и многих других видных ученых. Вместе с тем, динамично меняющиеся социокультурные условия жизни постоянно требуют чуткого реагирования и новых решений, методов и подходов, тем самым внося коррективы в сложившуюся модель педагогического труда.

Конкретные персонализированные примеры воплощения идеалов российской музыкальной педагогики в творчестве наиболее ярких ее представителей XIX-XX вв. говорят лучше любых слов: А.Г. Рубинштейн, Н.Г. Рубинштейн, А.Н. Серов, С.И. Танеев, М.Ф. Гнесин, Е.Ф. Гнесина, А.Д. Артоболевская, П.С. Столярский. Эпоха сформировала базовые принципы и закономерности индивидуального обучения, основанные на безусловном авторитете педагога как носителя знаний, традиций, подходов, интерпретаций. Эти традиции опирались на творческие достижения выдающихся музыкантов, посвятивших педагогике значительную часть своей трудовой и личной жизни, что позволяло им передавать своим ученикам уже сформированные ценностные понятия и взгляды [3]. В то же время, в именно российской музыкальной педагогике сформировался и был развит уникальный принцип сотворчества, заключающийся в творческой щедрости, с которой видные музыканты-педагоги привлекали своих учеников к совместной творческо-исполнительской и педагогической деятельности [6].

Анализируя некоторые черты и особенности педагогического взаимодействия XIX–XX вв., необходимо, прежде всего, отметить индивидуально-личностное, дружелюбное, бескорыстное отношение к ученикам, а также неизменное эмпатическое участие педагогов в непростых ситуациях, складывающихся на жизненных путях их воспитанников. Постоянное стремление к новым достижениям, саморазвитие и самосовершенствование, присущее лучшим педагогам прошлого, широта их интересов, исполнительская культура, мастерство, эрудиция и образованность всегда вызывали уважение к ним со стороны подопечных и служили основой непререкаемого авторитета.

Однако современные реалии говорят о том, что исторически заявленный высокий общественный статус учителя на практике показывает тенденцию к снижению в социуме. Это, в частности, выражается в уменьшении того безоговорочного влияния на своих подопечных, каким педагоги-музыканты обладали в прежние времена. В наши дни учащиеся чаще всего имеют свое мнение по всему спектру как профессиональных, так и обще-ценностных проблем, собственное мнение, которым они не торопятся поступиться даже при наличии убедительных аргументов. Современная молодежь также довольно быстро находит собственную дорогу в жизни и профессии [5; 7] и отказывается от дальнейшего руководства со стороны наставника, а порой и от общения с ним.

Возникает закономерный вопрос: каким должен быть современный музыкант-педагог во всех своих внешних и внутренних проявлениях, действиях, установках, качествах? Так или иначе, реалии жизни таковы, что педагог по-прежнему занимает важнейшее место в образовательном процессе, выполняя функции связующего звена между обучающимся и музыкальным искусством, модерируя при этом индивидуальные качества, способности ученика и интегрируя предметную дидактику в процесс обучения [2]. Профессионально значимыми качествами преподавателя являются расположенность к общению с молодежью, знание традиционных и современных методов и подходов в образовании.

Педагог в своем высоком предназначении является проводником общечеловеческих, философских, этических и других ценностей, идеалом профессионализма. Он должен сочетать в себе такие характеристики как уравновешенность, надежность, основательность, продуманность и упорство в решении поставленных целей и задач. Терпение, спокойствие и доброжелательность позволяют педагогу вдумчиво выстроить образовательную стратегию обучения, приспособить и адаптировать учебный материал для каждого конкретного учащегося (речь идет об индивидуальном обучении в сфере музыкального искусства), при этом не применяя авторитарные личностные позиции.

Жизнь диктует все более высокие требования к самосовершенствованию, самореализации и успешности в социальном пространстве. Говоря о профессионально важных компетенциях и качествах педагогов-музыкантов, следует сформулировать необходимый и достаточный современный портфолио, включающий в себя:

- специальное образование и его уровни, повышение квалификации;
- звание лауреата исполнительских конкурсов;
- наличие ученой степени и звания преподавателя;
- научно-публикационная деятельность и владение инновационными педагогическими технологиями;
- совмещение педагогической и музыкально-исполнительской деятельности;
- взаимодействие с коллегами и профессиональным сообществом.

В наши дни педагог-музыкант должен быть включен в постоянный, осознанный процесс развития своих профессиональных и личностных качеств, характеризующийся высокой степенью самостоятельности, непрерывностью, разносторонностью, открытостью новому знанию (идеям, методам, технологиям), а также самосознанием и рефлексией. Следует постоянно анализировать свою деятельность, осознавать свои слабые и сильные стороны и стре-

миться к улучшению в области не только профессиональных навыков, но и личностных качеств: эмпатии, коммуникабельности, креативности и т.п., ибо личность педагога оказывает большое влияние на ученика, формируя его ценности, убеждения, интересы, отношение к искусству и образованию. Пример человека, который неустанно развивается, стремится к самосовершенствованию, вдохновляет учащегося на собственные достижения и саморазвитие.

В заключение следует сказать, что открытая система совершенствования личности педагога является основополагающим фактором профессионального становления учащегося и его успешной самореализации в культурно-образовательном и жизненном пространстве. Это не просто модный тренд, а насущная необходимость, продиктованная требованиями современного общества [1]. Без непрерывного самосовершенствования педагог-музыкант рискует отстать от времени, потерять интерес к своей профессии и, что, пожалуй, наиболее важно, не сможет эффективно помогать своим ученикам продвигаться по пути их личностного и музыкального развития.

Библиографический список

1. Грузинская Е.И., Князева Г.Л., Кодола Н.В. [и др.] Развитие кадрового потенциала образовательных организаций среднего профессионального образования с учетом требований рынка труда, экономики, мировых стандартов, обновления отраслевых технологий и внедрения цифровых технологий // Управление образованием: теория и практика. – 2021. – 1(41). – С. 62–71.
2. Князева Г.Л. Методы развития способности к творческой интерпретации музыкальных произведений в классе фортепиано // Перспективы развития педагогики музыкального образования в контексте интеграции культурных традиций: сборник материалов международной научно-практической конференции. – М.: Изд-во МГПУ, 2015. – С. 108–111.
3. Князева Г.Л. Развитие способности к творческой интерпретации у будущих педагогов-музыкантов: формы и методы: дис. ... канд. пед. наук. – М., 2015. – 193 с.
4. Князева Г.Л., Моисеев Е.М. К вопросу о программах дополнительного музыкального образования // Актуальные проблемы художественно-эстетического и нравственного воспитания и образования детей: традиции и новаторство: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Липецк, 2019. – С. 243–245.
5. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Психолого-педагогические предпосылки индивидуальной образовательной траектории обучающегося в музыкально-исполнительском классе // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2023. – № 1(21). – С. 58–63.
6. Цуркис Г. Л. Значение методов театральной педагогики в фортепианной подготовке учителя музыки // Методология и методы музыкального образования: сб. мат. международ-

ной научно-практической конференции, посвященной памяти В.А. Школяра. – М.: Изд-во МГПУ, 2013. – С. 91–97.

7. Modern student value-semantic attitude formation towards chosen occupation in university educational environment / Y. S. Krylova, E. G. Artemova, E. A. Bodina [et al.] // Humanities and Social Sciences Reviews. 2019. Vol. 7. – No. 4. – P. 1359–1365.

С.А. Воробьева

кандидат педагогических наук, доцент,
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет
имени П.П. Семенова-Тян-Шанского (ЛГПУ)»
Липецк, Россия

ПОДГОТОВКА БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ К ВОСПИТАНИЮ ПАТРИОТИЧЕСКИХ ЧУВСТВ ПОДРОСТКОВ В ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

S.A. Vorobyova

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Lipetsk State Pedagogical University named after P.P. Semenov-Tyan-Shansky
Lipetsk, Russia

PREPARATION OF FUTURE MUSIC TEACHERS FOR EDUCATION OF PATRIOTIC FEELINGS OF TEENS IN PROJECT ACTIVITIES

Аннотация. Данная статья посвящена проблеме подготовки будущих учителей музыки к воспитанию патриотических чувств у подростков. Особое внимание в решении данной проблемы отводится разработке и реализации культурно-воспитательного проекта, посвященного изучению произведений композиторов-классиков о событиях Великой Отечественной войны. Рассматриваются основные этапы данного проекта, формулируются индикаторы оценки его эффективности, анализируются данные анкетирования.

Abstract. This article is devoted to the problem of preparing future music teachers to instill patriotic feelings in adolescents. Particular attention in solving this problem is given to the development and implementation of a cultural and educational project dedicated to the works of classical composers about the events of the Great Patriotic War. The main stages of this project are considered, indicators for assessing the effectiveness of the project are formulated, and survey data are analyzed.

Ключевые слова: воспитание, проект, проектная деятельность, патриотические чувства, учитель музыки.

Keywords: education, project, project activity, patriotic feelings, music teacher.

Одной из приоритетных задач развития Российского общества в области воспитания подрастающего поколения является развитие личности с активной гражданской позицией, способной защищать свою Родину и отстаивать ее традиционные национальные ценности. Особую актуальность данная проблема приобретает в связи с празднованием 80-летия Победы в Великой Отечественной войне. Эта дата послужила поводом для объявления Президентом РФ

В.В. Путиным 2025 года Годом защитника Отечества и для усиления работы в сфере патриотического воспитания в образовательных учреждениях.

«Патриотизм – явление историческое, продукт, отражение общественных условий жизни. Его сущностью является основанное на социальных чувствах и идеях положительно-деятельное отношение к Отечеству как общечеловеческой ценности на определенном этапе развития цивилизации. Обусловленный единством как материально-практической, так и духовной сторон общественной жизни, патриотизм концентрирует в себе многие компоненты, жизненно важные для функционирования социума [2, 19].

Формированию патриотических чувств посвятили свои труды отечественные педагоги – А.С. Макаренко, А.В. Сухомлинский, К.Д. Ушинский и другие. К этой проблеме обращались также и психологи – Л.И. Божович, Л.С. Выготский, И.А. Ильин, В.А. Кольцова и другие.

На основе анализа трудов ученых-исследователей под патриотическими чувствами следует понимать *качество личности, проявляющееся в любви к Родине, Отечеству, в умении защищать интересы и духовно-нравственные ценности общества, в изучении истории, культуры своего родного края и Родины.*

Важная роль в процессе воспитания патриотических чувств личности принадлежит искусству, и, в частности музыке, позволяющей приобщить детей и подростков к ценностям человеческого опыта и выработать свои собственные ценностные ориентиры и предпочтения.

Особое значение в рассмотрении данной проблемы приобретают работы, выполненные на стыке музыкальной психологии и музыкознания В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, М.С. Старчеус и др.

Проблема воспитания у подростков чувства патриотизма, нравственного долга, гражданской позиции приобретает особую актуальность в процессе подготовки педагогов, призванных в своей педагогической деятельности формировать все эти качества у своих учеников.

Подготовка будущих учителей музыки требует от бакалавров понимания специфики данного урока, а также осознания возможностей музыкального искусства в воспитании патриотических чувств у подрастающего поколения. О воспитательной функции музыки известно с давних времен. Еще Платон писал о том, что «музыкальное воспитание более действенное средство, чем все другие, потому что ритм и гармония находят свой путь в глубину души» [3, 119].

Музыкальное воспитание тесным образом связано с патриотическим, поскольку музыка является мощным стимулом формирования духовно-нравственных качеств личности. Однако в рамках урока сложно решить весь спектр учебно-воспитательных задач, необходимых для полноценного становления личности обучающегося. Исходя из этого, целесообразно использовать проектную деятельность в рамках внеурочной деятельности как средство патриотического воспитания подростков.

С этой целью в рамках прохождения бакалаврами, обучающимися в ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского» по направлению подготовки 44.03.05 «Педагогическое образование», профилю «Музыка и дополнительное образование в области досуговой деятельности» руководителем производственной педагогической практики было предложено разработать и реализовать культурно-воспитательный проект, приуроченный к 80-летию Победы в Великой Отечественной войне и направленный на воспитание патриотических чувств у подростков. Базой практики стала МБОУ СОШ № 24 им. М.Б. Раковского г. Липецка. В реализации проекта приняли участие четыре практиканта выпускного курса, обучающиеся по данному профилю. Целевой аудиторией проекта являлись ученики 7–9 классов данной школы, а ученики 10–11 классов принимали участие по желанию.

По инициативе руководителя практики в рамках прохождения практики был разработан культурно-воспитательный проект *«Композиторы-классики о Великой Отечественной войне»*.

Данный проект состоял из трех этапов. На первом организационном этапе был разработан паспорт проекта с указанием его названия, количества мероприятий и их содержания, сформирована команда и определены функции всех ее участников.

В проект вошли следующие мероприятия: *«Композиторы-песенники о войне»*, *«Симфония о войне»*, *«Война в оперном жанре»*, *«Война в хоровой музыке»*. Цель проекта – воспитание у подростков патриотических чувств.

Перед началом реализации проекта было проведено анкетирование с целью выявления уровня знаний подростков о композиторах, в творчестве которых нашли отражение трагические события Великой Отечественной войны. Важно было также установить, в чем ученики видят проявление патриотических чувств, активной гражданской позиции, исполнение гражданского долга, являются ли они участниками каких-либо патриотических акций, проектов. В опросе приняли участие 56 школьников, которым было предложено ответить на следующие вопросы:

1. Какие песни о войне Вы знаете?
2. В симфонии какого композитора нашла отражение тема Великой Отечественной войны?
3. Назовите известные Вам оперы, посвященные событиям Великой Отечественной войны?
4. Какие хоровые произведения, посвященные Великой Отечественной войне, Вы знаете?
5. Назовите композиторов, в творчестве которых нашла отражение тема Великой Отечественной войны?
6. Почему эта тема волновала композиторов и нашла отражение в их творчестве?
7. Какое Ваше любимое произведение, посвященное теме Великой Отечественной войне?
8. Почему тема Великой Отечественной войны до сих пор находит от-

ражение в творчестве современных композиторов?

9. Какие чувства вызывает у Вас музыка, связанная с событиями Великой Отечественной войны?

10. Являетесь ли Вы участником или подписчиком какого-либо патриотического проекта?

Анализ проведенного анкетирования показал, что ученики в достаточной мере владеют знаниями в области песенного творчества композиторов-классиков и смогли назвать написанные ими песни о Великой Отечественной войне. Из 56 присутствующих учеников 29 (51%) назвали более трех песен. В их число вошли: «Священная война», «Катюша», «Синий платочек», «Смуглянка», «Темная ночь». 10 (18%) учеников смогли назвать две песни, 14 (25%) школьников вспомнили только одну песню о войне, 3 (6%) ученика затруднились с ответом или дали неправильный ответ.

На второй вопрос анкеты правильные ответы дали 20 (36%) учеников. Они назвали 7 симфонию Д.Д. Шостаковича. Остальные учащиеся затруднились с ответом или называли произведения, не связанные с темой войны 1941–1945 годов.

На третий вопрос только 2 (4 %) ученика дали правильные ответы. Они назвали оперу К. Молчанова «А зори здесь тихие». Остальные ученики затруднились с ответом.

В ответах на следующий вопрос ученики называли песни композиторов, посвященные войне. Хоровые произведения, посвященные этим событиям правильно назвать не смог никто.

На вопрос о композиторах, в творчестве которых нашла отражение тема Великой Отечественной войны, правильно ответили 35 (63%) человек. 25 (71%) из них назвали Д.Д. Шостаковича, 10 (29%) назвали С.С Прокофьева, А.В. Александрова. Остальные 11 (20%) учеников затруднились с ответом.

На шестой вопрос анкеты 32 (57%) школьника ответили, что тема войны волнует композиторов, поскольку она вызывает у них чувство гордости за

русских солдат, героев-победителей, а 20 (36%) учеников ответили, что война вызывает у них чувство скорби по погибшим в этой ужасной войне. 4 (7%) ученика затруднились с ответом.

Назвать любимое произведение о войне 1941–1945 годов смогли все ученики. У 29 человек (51%) любимым произведением является песня «*Священная война*», 15 (28%) ученикам нравится песня «*Темная ночь*», 12 (21%) учеников назвали песню «*Смуглянка*».

На восьмой вопрос анкеты 21 (38%) человек ответило, что эта тема связана с историей нашей Родины и поэтому она актуальна во все времена. 14 школьников (25%) считают, что эта тема вызывает чувство гордости за героев, победивших в этой войне. 15 (27%) респондентов ответили, что события тех лет вызывают у композиторов сочувствие к людям, пережившим ужасы войны. 6 человек затруднились с ответом.

На следующий вопрос анкеты все ученики ответили, что музыка, посвященная теме Великой Отечественной войны, вызывает у них чувство гордости и восхищения за нашу Родину, ее воинов-героев.

На заключительный вопрос анкеты 15 (27%) учащихся ответили, что они являются подписчиками на патриотические проекты-порталы, такие как «Патриот России», «Георгиевская ленточка», «Я горжусь» и другие. 20 (35%) школьников принимали участие в акциях «Бессмертный полк», «Все для Победы» и других. 21 (38%) ученик не принимают участие в подобных акциях и проектах.

По результатам анкетирования были разработаны индикаторы оценки эффективности данного проекта:

- повышение уровня информированности подростков о музыкальных произведениях композиторов-классиков, посвященных событиям Великой Отечественной войны;
- увеличение количества присутствующих на мероприятиях проекта;

– увеличение количества зарегистрированных участников на патриотические проекты-порталы и акции.

Первое мероприятие проекта называлось *«Композиторы-песенники о войне»*.

Это мероприятие практикант начал с того, что сообщил ученикам о значении песни в период Отечественной войны, ее способности поднимать боевой дух бойцов, вызвать непреодолимое желание победы над врагом и т. д.

Далее он рассказал ученикам об истории создания песни *«Священная война»*, которая стала своеобразным гимном Великой Отечественной войны. Слова этой песни явились откликом поэта В. Лебедева-Кумача на военные события и были написаны сразу после их начала. Эти знаменитые строки в период войны были опубликованы во всех газетах и регулярно звучали по радио. Музыку на эти стихи написал руководитель Краснознаменного ансамбля песни и пляски А. Александров. В послевоенные годы ни одни зарубежные гастроли этого прославленного коллектива, который сейчас носит имя своего бывшего руководителя, не обходятся без исполнения этой песни. Она стала своего рода «визитной карточкой» ансамбля.

Затем ученики прослушали военные песни: *«Священная война»* А. Александрова на слова В. Лебедева-Кумача, *«Жди меня»* М. Блантера на стихи К. Симонова, *«Темная ночь»* Н. Богословского на слова В. Агатова, *«Эх, дороги»* А. Новикова на слова Л. Ошанина, *«Дорога на Берлин»* М. Фрадкина на слова Е. Долматовского.

В ходе беседы ученики узнали интересные факты об истории создания этих произведений, а также об их авторах и исполнителях.

Далее с учащимися была разучена песня Э. Колмановского на слова Е. Евтушенко *«Хотят ли русские войны»*. Затем вниманию учеников было представлено видео флешмоба на эту песню в исполнении военкоров и жителей Донбасса.

На втором мероприятии «*Симфония о войне*» учащиеся познакомились с симфонией №7 Д. Шостаковича, которая была посвящена военным событиям 1941–1945 годов и написана композитором в блокадном Ленинграде.

Практикант сообщил ученикам о том, что Симфония № 7 благодаря поэтессе Анне Ахматовой получила название «*Ленинградская*». Она была написана композитором в кратчайшие сроки. Начал работу над этим масштабным произведением Д. Шостакович в июле 1941 года, а в марте 1942 года она уже прозвучала в Куйбышеве (ныне Самара), затем в Новосибирске и 9 августа 1942 г. в Ленинграде. Композитор очень отчаянно работал над партитурой своего нового произведения. Он не оставлял работу даже во время обстрелов и дежурств на крыше, где тушили зажигательные бомбы. Снимок, на котором Д. Шостакович, находясь в каске пожарного, работает над симфонией, попал в июле 1942 года на обложку известного журнала «Time». Под снимком была надпись: «Среди бомб, взрывающихся в Ленинграде, он услышал аккорды Победы» [3, 423].

Ученики прослушали 1 часть симфонии, в которой звучит знаменитый «эпизод нашествия». Он проводится одиннадцать раз и постепенно из безобидного мотива перерастает в мощное звучание оркестра, исполняющего зловещую тему, олицетворяющую страшное чудовище – машину уничтожения.

В завершении мероприятия практикант подвел учеников к мысли о том, что Симфония № 7 Д. Шостаковича по праву считается великим произведением мировой музыкальной классики. В ней композитор в полной мере сумел выразить силу духа русского народа, его волю к Победе. Симфония по праву считается музыкальным символом блокадного Ленинграда, стойкости его жителей, торжества жизни над насилием и злом.

Третье мероприятие «*Война в оперном жанре*» было посвящено опере С.С. Прокофьева «*Повесть о настоящем человеке*».

На этом мероприятии практикант сообщил ученикам об истории создания этого произведения. Учащиеся узнали о том, что опера была написана

композитором в 1948 году и при жизни композитора была исполнена только один раз в Кировском театре (ныне Мариинском) в концертном исполнении.

В основу оперы положена подлинная история летчика-истребителя, героя Великой Отечественной войны Алексея Маресьева. Из этой оперы ученики прослушали хор летчиков «Скоро в бой» и арию-монолог Алексея.

В завершении мероприятия практикант подвел учеников к мысли о том, что композитор С.С. Прокофьев в своем произведении поставил акцент не на физических страданиях героя, который был тяжело ранен в воздушном бою, а на духовной силе человека, его мужестве.

На заключительном мероприятии «*Война в хоровой музыке*» ученики познакомились с хоровым циклом Р. Щедрина «*Четыре хора на стихи А. Твардовского*».

В ходе беседы практикант сообщил ученикам об отношении советского композитора Р. Щедрина к войне 1941–1945 годов. Они узнали о том, что композитор не был непосредственным участником военных событий. Но стихи А. Твардовского, в которых с необычайным накалом было выражено лирическое начало, оказались очень близки композитору. Этот цикл Р. Щедрин посвятил своему брату Олегу, который не вернулся с этой войны.

В данный цикл входят четыре хоровых номера. Первый номер «*Как дорог друг*» выполняет роль пролога и носит суровый повествовательный характер. Следующий хор «*Прошла война*» это своеобразное лирическое отступление, которое пронизано скорбными раздумьями о последствиях этой ужасной войны. Третий номер «*Я убит подо Ржевом*» – драматическая кульминация цикла, которая представляет собой рассказ от лица погибшего в тяжелом бою солдата. Это своего рода собирательный образ, который можно сравнить с образом «неизвестного солдата» [1, 206].

Заключительный хор «*К вам павшие*» это пронзительный и торжественный гимн в честь героев, отдавших свою жизнь за свою Родину.

В ходе беседы об этом цикле Р. Щедрина практикант подвел учеников к выводу о том, что победа в Великой Отечественной войне была завоевана це-

ной многих жизней советских солдат и лишь благодаря их стойкости и любви к Родине наша страна выстояла и продолжает отстаивать свою свободу и независимость.

В завершении проекта необходимо было провести опрос и на основе его анализа оценить эффективность данного проекта в соответствии с разработанными индикаторами. В итоговом опросе ученикам следовало ответить на вопросы аналогичные первому анкетированию.

По первому индикатору было отмечено повышение информированности учащихся в области произведений композиторов-классиков, посвященных теме Великой Отечественной войны.

По второму индикатору было установлено увеличение аудитории, принявшей участие в этом проекте. Если в первом мероприятии участвовали 56 учеников, то в заключительном их было 69. Данный факт подтверждает возросший интерес у учеников к данной теме.

По третьему индикатору также была отмечена положительная динамика. По данным заключительного анкетирования было установлено, что 25 школьников подписались на патриотические проекты-порталы, 11 учеников зарегистрировались на патриотический проект «Голоса героев», который запустила газеты «Первый номер».

Таким образом, в ходе реализации данного проекта ученики узнали новые музыкальные произведения, познакомились с новыми жанрами и композиторами, накопили музыкально-слуховой опыт. У них возрос интерес к патриотическим порталам и проектам. Школьники в полной мере осознали возможности музыкального искусства в воспитании патриотических чувств личности.

Магистранты в ходе разработки и реализации данного проекта приобрели ценный опыт работы в команде, получили знания и практические навыки в области проектной деятельности, а также возможность продемонстрировать полученные в процессе обучения профессиональные компетенции. Воспитывая патриотические чувства у учеников, они осознали важность этой пробле-

мы для становления личности, формирования ее ценностных ориентаций и ответственной гражданской позиции.

Библиографический список

1. Булавинцева Ю.В. «Братьям, не вернувшимся с войны...»: хоровые циклы Р. Щедрина и А. Эшпая // Вестник КемГУКИ. – 2018. – № 42. – С. 204–208.
2. Луговинов В. И. Развитие патриотизма в России XXI века: концепция, программа и практика патриотического воспитания молодых граждан России. – М., 2007. – 132 с.
3. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учебное пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др. / под ред. Г.М. Цыпина. – М., 2003. – 368 с.
4. Советская музыкальная литература: учебник для муз. училищ / Барановская Р.И., Брук М.С., Иконников А.А. и др. 4-е изд. – М., 1977. – 574 с.

Т.Д. Кириченко

кандидат педагогических наук, доцент,
ФГБОУ ВО «Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»
Елец, Россия

ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОРГАНИЗАЦИИ ХОРОВОЙ ПОДГОТОВКИ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ В РОССИЙСКОМ ВУЗЕ

T.D. Kirichenko

Candidate of Pedagogical Sciences, Assistant professor,
Yelets State University named after I.A. Bunin
Yelets, Russia

PRACTICAL ASPECTS OF ORGANIZING CHOIR TRAINING FOR FOREIGN STUDENTS IN A RUSSIAN UNIVERSITY

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые практические аспекты организации хоровой подготовки китайских студентов в классическом университете. Исходя из опыта работы с обучающимися из Китая в рамках дисциплины «Хоровой класс и практическая работа с хором», автор анализирует отдельные условия, способствующие успешной вокально-хоровой деятельности творческого коллектива, и отмечает пути их реализации.

Abstract. The article examines some practical aspects of organizing choral training for Chinese students at a classical university. Based on the experience of working with students from China within the framework of the discipline "Choral class and practical work with the choir", the author analyzes individual conditions that contribute to the successful vocal and choral activities of a creative group, and notes ways to implement them.

Ключевые слова: хоровая подготовка, китайские студенты, вокально-хоровые навыки, хоровой репертуар.

Keywords: choral training, Chinese students, vocal and choral skills, choral repertoire.

Сегодня в условиях высшего образования все чаще актуализируется проблема обучения иностранных студентов в вузах нашей страны. Анализ

опыта работы ряда высших образовательных учреждений Центрального Федерального Округа показал, что во многих из них отлажен конструктивный механизм организации подобной практики.

Так, в ФГБОУ ВО «Елецкий государственный университет имени И.А. Бунина» доля обучающихся-иностранцев составляет лишь несколько процентов от общего числа всех студентов. Здесь получают высшее образование обучающиеся из Кении и Парагвая, Республики Ирак и Китайской народной республики, Республики Таджикистан и Узбекистан, Казахстана и Кыргызской Республики.

В институте культуры, истории и права на кафедре музыкального образования второй год реализуется обучение студентов-бакалавров из Китайской народной республики (КНР) по направлению подготовки 44.03.01 Педагогическое образование профиль Музыкальное образование.

В рамках учебного плана, студенты осваивают дисциплины нескольких модулей, представленных как в обязательной части, так и в части, формируемой участниками образовательных отношений. В предметно-содержательном модуле, изучение дисциплины «Хоровой класс и практическая работа с хором» осуществляется в соответствии с требованиями ФГОС ВО и основной профессиональной образовательной программой высшего образования, в которой принципиально важная роль отводится использованию современных цифровых, а также медиатехнологий. Следует уточнить, что обучение китайских студентов реализуется на коммерческой основе и одним из ключевых условий образовательной деятельности является проведение занятий на английском языке.

Согласно учебному плану занятия в хоровом классе проводятся два раза в неделю по 2 часа и реализуются в соответствии с рабочей программой, специально разработанной для данного контингента. Вместе с тем общеизвестно, что успешность освоения иностранными студентами любой образовательной программы базируется на различных компонентах, но в качестве главного все-

таки выступает социально-психологическая адаптация к новой социокультурной, языковой и образовательной среде [1].

В этой связи, преподавателями кафедры музыкального образования была осуществлена предварительная диагностика коммуникативных данных и музыкальных способностей студентов из КНР. Результаты диагностики показали, что все китайские студенты идут на контакт, а также знают нотную грамоту, владеют музыкальной интонацией, музыкальным слухом и памятью, однако, далеко не все имеют опыт работы в хоровом коллективе и к тому же у многих отсутствует диплом о среднем профессиональном (музыкальном) образовании. Более того, студенты этой группы имеют несколько ограниченную теоретическую подготовку – в основном они слабо знают не только хоровое, но и в целом творчество композиторов-классиков, как зарубежных, так и русских; недостаточно грамотно ориентируются в музыкальных направлениях и стилях, равно как и народных жанрах. В этой связи рабочая программа по дисциплине «Хоровой класс и практическая работа с хором» была скорректирована на предмет:

- систематического знакомства с хоровыми произведениями русских, советских и западноевропейских композиторов;
- расширения музыкального репертуара за счет включения в него разножанровых акапельных произведений и произведений с сопровождением, включая крупные формы (оперные хоры), а также различные народные песни в авторских интерпретациях;
- вовлечения хорового коллектива китайских студентов в концертно-творческую деятельность кафедры, института и вуза.

Безусловно, рассматривая организацию хоровых занятий с китайскими студентами важно отметить двусторонний характер взаимодействия педагога и обучающихся, требующий и от преподавателя-хоровика, и от студентов определенных усилий и времени. Более того, следует кратко отметить несколько существенных аспектов, «тормозящих» процесс успешного хорового обучения

студентов из КНР – языковой барьер; слабая довузовская готовность обучающихся к домашней/самостоятельной работе; скованность, а иногда и зажатость студентов в раскрытии эмоционально-образного содержания хорового произведения; отсутствие опыта хорового/ансамблевого исполнительства.

Попытаемся кратко охарактеризовать вышеотмеченные аспекты организации хоровой подготовки с китайскими студентами в рамках дисциплины «Хоровой класс и практическая работа с хором».

1. Систематическое знакомство с хоровыми произведениями русских, советских и западноевропейских композиторов осуществляется посредством аудио прослушивания или видео просмотров концертных выступлений известных хоровых коллективов. Такой метод работы реализуется регулярно, на каждом занятии и содействует:

- а) расширению общего и музыкального кругозора;
- б) углубленному изучению хорового творчества композитора;
- в) развитию познавательного интереса к хоровому исполнительству;
- г) анализу хорового звучания и хормейстерских компетенций руководителя коллектива.

Практика работы с китайскими студентами доказывает, что для осуществления данного метода необходимо провести предварительную беседу о композиторе: назвать его полное имя, охарактеризовать временной период, в котором он жил, рассказать о его творчестве, представить жанры и направления его деятельности и пр., и лишь затем приступать к просмотру или слушанию хорового произведения. Важно отметить, что на последующих хоровых занятиях, необходимо чаще возвращаться к проведенным беседам, напоминать студентам о творчестве того или иного композитора, вместе с ними проговаривать его имя, а также период его творческой деятельности. Такой прием позволяет тренировать долгосрочную память студентов-иностранцев и накапливать приобретенные знания в области хорового искусства.

2. Расширение музыкального репертуара за счет включения в него разножанровых акапельных произведений и произведений с сопровождением, оперных хоров, а также народных песен в авторских обработках, способствуют изучению и анализу разнообразных хоровых партитур, а также развитию вокально-хоровых навыков у китайских студентов.

Использование традиционных вокально-хоровых навыков таких как: певческая установка, звукоизвлечение и звуковедение, работа над чистой интонацией, певческим дыханием особенных трудностей у обучающихся иностранцев не вызывает. Однако, работа над артикуляцией и дикцией, хоровым ансамблем и строем требует от них предельного внимания, собранности и прилежания. Существенные проблемы возникают и в работе с «неродным» текстом. Безусловно, хоровые партитуры с русскими (или другими) словами вызывают у китайских студентов сложность в произнесении словосочетаний, отдельных слогов и согласных звуков. В этой связи возникает необходимость многократного повторения, буквального заучивания «трудных» слов, встречающихся в хоровой партитуре. Только после осуществления такой работы, следует переходить к вокальному пропеванию каждой хоровой партии и далее к общему хоровому исполнению.

Работа над хоровым строем и ансамблем требует уравновешенности и слитности звучания хоровых партий. К сожалению, у китайских студентов не отработан механизм, отражающий умение одновременно точно исполнять свою партию и слышать другие голоса. Поэтому отработка данного навыка занимает больше времени, чем все другие. Не менее важным критерием грамотного хорового исполнения является обращение к акапельным произведениям, изучение и популяризация которых также способствует развитию и совершенствованию всех вышеперечисленных вокально-хоровых навыков.

3. Вовлечение хорового коллектива китайских студентов в концертно-творческую деятельность кафедры, института и вуза бесспорно выполняет немаловажную роль в образовательном процессе. Участие хорового коллектива

студентов-иностранцев в концерте, торжественном мероприятии, фестивале не только знакомит обучающихся с другими этническими культурами и музыкальными традициями, но и дисциплинирует; мотивирует к активной творческой деятельности; помогает развивать коммуникативные навыки; способствует совершенствованию музыкального вкуса и сценической культуры; воспитывает чувства коллективизма и товарищества; совершенствует вокально-хоровые навыки и пр.

В концертный репертуар хорового коллектива студентов-иностранцев следует включать самые разнообразные, но посильные произведения, опираясь на технические и вокальные возможности обучающихся. Более того, важно использовать оригинальный текст хоровых партитур: русский, латинский, немецкий и пр., что безусловно, позволит расширить представление студентов из КНР о хоровом искусстве и исполнительстве в целом.

Существуя второй год, хоровой коллектив китайских студентов сегодня исполняет произведения русских (М.И. Глинки и А.С. Даргомыжского, Н.А. Римского-Корсакова и А.С. Аренского и др.), советских (А.Н. Пахмутовой и М.И. Блантера, В.Я. Шаинского М.А. Минкова и др.) западноевропейских (В.А. Моцарта и Л.В. Бетховена, Дж. Каччини и пр.) и безусловно китайских композиторов, а также авторские обработки народных песен.

Возвращаясь к вопросу о проблемах «тормозящих» процесс хорового обучения, заметим, что китайские студенты очень быстро адаптируются к отечественной системе образования, требованиям вузовских преподавателей и правилам обучения в университете. Несмотря на языковой барьер, они успешно общаются с русскими студентами и преподавателями, активно используя онлайн переводчики и справочную литературу.

Выполняя требования преподавателей музыкально-исполнительских (практических) дисциплин, студенты из КНР регулярно занимаются самостоятельной подготовкой, развивая исполнительские навыки, включая и вокально-хоровые. Мотивирующим фактором в этом случае служит систематический опрос студентов – сольное и ансамблевое исполнение хоровых партий на за-

нениях, а также участие хорового коллектива китайских студентов в концертах и мероприятиях кафедры, института и вуза.

Однако, несмотря на успехи студентов-иностранцев в рамках дисциплины «Хоровой класс и практическая работа с хором», все-таки остаются проблемы, требующие дальнейшего разрешения. Одной из таких проблем является работа над эмоциональным раскрепощением обучающихся во время исполнения хорового произведения. Несмотря на усилия дирижера-хормейстера, китайские студенты, в основном зажаты и эмоционально скованы, что, безусловно, мешает раскрытию эмоционально-образного содержания произведения. Расширение хорового репертуара, активное участие хорового коллектива из КНР в концертно-творческой деятельности также способствует накоплению опыта хорового исполнительства.

Библиографический список

1. Беляев В.П., Подергина Е.А. Опыт сотрудничества Уральского государственного горного университета с вузами КНР в научно-образовательной и культурной областях // Педагогическое образование в России. – 2016. – № 11. – С. 15–19.

Цзян Вэньин

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия, Китай.

Научный руководитель: **О.В. Грибкова**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия

РАЗВИТИЕ МЫШЕЧНОЙ СВОБОДЫ У СТУДЕНТОВ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ДИРИЖИРОВАНИЮ

Jiang Wenying

graduate student,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia, China.

Scientific adviser: **Olga V. Gribkova**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia

Аннотация. В данной статье рассматриваются ключевые аспекты развития мышечной свободы у студентов в процессе обучения дирижированию, а также описываются влия-

ние физических упражнений в формировании мышечной свободы, даны рекомендации по развитию данных навыков.

Abstract. This article examines key aspects of developing students' muscular freedom in the process of learning to conduct, and describes the influence of physical exercises in the formation of muscular freedom, and provides recommendations for developing these skills.

Ключевые слова: обучение, дирижирование, мышечная свобода, координация, вокально-хоровые навыки, музыкальный язык.

Keywords: training, conducting, muscular freedom, coordination, vocal and choral skills, musical language

Обучение дирижированию является неотъемлемой частью педагогического образовательного процесса при обучении студентов-музыкантов и музыкальных педагогов. Умение управлять коллективным исполнением является также важной актуальной компетенцией современного учителя музыки. В процессе обучения дирижированию студент приобретает углубленные знания о музыкальном языке и его структуре, воспитывает в себе чувство ритма и гармонии. Но для соответствия высоким профессиональным требованиям учащемуся требуется развиваться всесторонне. Изучение истории и мировой культуры позволит глубоко и осмысленно погрузиться в нотный материал и исторический контекст, наполнить произведение актуальным авторским прочтением. Развитие эмоциональности, приобретение внутренней собранности и умение руководить коллективом поможет организовать правильную работу с хором на репетициях и сделает успешными выступления на концертах. Музыкально-певческие навыки участников хора могут быть различными. Музыкальному педагогу необходимо обладать педагогическими навыками для обучения своего коллектива верным певческим навыкам и привычкам.

Одна из задач предмета «хоровое дирижирование» – обучение учащихся навыкам техники дирижирования. Или, по словам К.Б. Птицы «овладение дирижёром системой жестов, обеспечивающих понятное хоровому коллективу выявление художественных замыслов руководителя и умение управлять исполнением». Правильная постановка дирижерского аппарата обеспечивает гибкость в исполнении и выражение художественных замыслов. Как писал

С.А. Казачков в своей книге «Дирижерский аппарат и его постановка»: «Первое условие любой исполнительской техники (в том числе и дирижёрской) – мышечная свобода, непринужденность движений» [8, 40]. Свобода движения – это ключ к началу обучения дирижированию. На начальном этапе обучения важно отслеживать физическую скованность и сразу исправлять данный недостаток, чтобы в будущем это не приводило к проблемам работе с хором и с профессиональным здоровьем. Развитие координации тела, осознание себя в пространстве во время работы с хором, обретение мышечной свободы – те навыки, развитие которых поможет улучшить работу специалиста, и стать компетентным профессионалом. Правильная работа физического аппарата дирижера обеспечивается плавностью и собранностью движений рук, плеч, локтевого сустава, корпуса и устойчивой позиции стоп. Скоординированность всех частей тела и необходимый мышечный тонус в них помогают организовать верное исполнение хора, подобрав для показа необходимые жесты. Также мышечная свобода позволяет четко и ровно передавать ритм и динамику исполняемой музыкальной композиции, а внятные дирижерские жесты помогают участникам хора согласно задумке руководителя создавать художественный образ музыкального произведения.

Зажим рук – это распространенное физиологическое напряжение, которое испытывают студенты, обучающиеся дирижированию. От излишнего старания движения рук становятся неестественными, зажатыми. От внутреннего перенапряжения может исказиться и лицо дирижера, выражая не соответствующие содержанию исполняемого музыкального материала настроения. Пластичность рук приобретается с помощью расслабления и самоконтроля во время репетиции и исполнения произведения.

Также у обучающегося может отсутствовать осознание мышечной свободы. Они могут не замечать свое напряжение в руках. Это напряжение может усиливаться, особенно при исполнении эмоционально насыщенных, кульминационных моментов музыкального произведения. Для освобождения от мы-

шечных зажимов рук важно во время обучения научиться распределять активное мышечное действие и расслабление. Понимание мышечной работы и самоконтроль движений улучшит показ дирижера и общее исполнение хора.

Описанные выше проблемы приводят к ухудшению характеристик звучания. Чувство неуверенности и мышечный дискомфорт передается участникам хора отчего их исполнение теряет в качестве.

На занятиях по дирижированию рекомендуется контролировать себя с помощью зеркала, чтобы избежать излишнего перенапряжения разных частей тела. Положение корпуса должно быть ровным и подтянутым. Ступни ног уверенно прижаты к полу и слегка расставлены, что придает дополнительной устойчивости. Движения рук должны быть свободными, ёмкими и точными, чтобы передавать различные музыкальные выразительные средства, используемые композитором для создания художественного образа. Лицо обращено к хору, чтобы все участники видели дирижера. Мимика должна быть выразительной и соответствовать содержанию музыки.

Для освобождения плечевого отдела студенту рекомендуется сделать следующее упражнение. Встать прямо, ноги поставить на ширине плеч. Плечи опущены вниз, мышцы шеи расслаблены. Необходимо сделать 5–10 глубоких вдохов и выдохов, обращая внимание на напряжение в плечах и их расслабление с каждым выдохом. После этого поднять плечи к ушам на вдохе, а затем опустить их вниз на выдохе. Необходимо повторить упражнение 5–7 раз.

Для успокоения рук и кистей помогает следующее упражнение. Студент садится за стол. Руки свободно висят вдоль тела. Студенту рекомендуется зафиксировать мышечное расслабление. Затем можно встать, руки свободно висят вдоль тела. После плавно сделать круговые движения кистями. Сначала по часовой стрелке, затем против часовой стрелки. По 10 кругов в каждую сторону. После этого развести пальцы в стороны, активно сжимая и разжимая их 10–15 раз.

К сожалению, у обучающегося зачастую бывает неправильное распреде-

ление веса тела. В этой позиции он поднимает одно плечо и выставляет одну ногу вперед, что приводит к перекошенной позе. Эта асимметрия влияет на устойчивость корпуса, ограничивая свободу движений. Весьма часто это связано с тем, что тело дирижера не чувствует уверенной опоры. В результате движения тела могут стать скованными, а одна рука (обычно правая) может начать доминировать, тогда, как левая остается невыразительной.

Для настройки позиции ног можно выполнить следующее упражнение. Исходное положение – встаньте прямо, опираясь на обе ноги, пятки вместе, носки врозь. Студент следит за тем, чтобы мышцы плечевого пояса были свободны и статичны. После необходимо поднять поочередно левую ногу и левую руку, а затем правую ногу и правую руку. Упражнение следует повторять несколько раз, чтобы ощутить независимость движений рук и ног. Для выработки устойчивого положения тела также встаньте ровно. Чуть присядьте, затем активно выпрямляясь, поворачивайте корпус вправо и влево, сохраняя расслабленность рук и ощущая поддержку в ногах. Освоив первую часть движения, переходите ко второй части упражнения. Наклоняйте корпус вправо, вперед и назад, не сгибаясь в поясе и не отрывая ступни от пола.

Освободиться от мышечного напряжения, эмоционально настроиться, приобрести уверенность в теле и внутреннюю устойчивость помогут техники дыхания и психологическая разрядка. Зачастую студенты настолько излишне сосредоточены на правильном показе, что не успевают дышать и показать ауфтакт хору. Перед репетицией рекомендуется обучающимся сосредоточить внимание на глубоком и равномерном дыхании. Это поможет снизить градус эмоционального волнения, улучшит кровообращение в организме, позволит телу освободиться от физических зажимов. Также можно синхронизировать дыхание и движение рук и тела. Верное распределение дыхания поможет подчеркнуто показать ауфтакт хору, а на выдохе распределить движение рук по ритмической сетке.

Ключевым условием для эффективного дирижирования является отсут-

ствие физического напряжения в мышцах лица и рук дирижера, так как зажимы блокируют свободное выражение чувств. Работа с эмоциями, снятие психологических блоков, общение с педагогом, поддержка и взаимодействие с другими музыкантами помогают снизить уровень тревоги.

Для развития мышечной свободы дирижерского аппарата важно устранить все физические и психологические барьеры. Затем следует сосредоточиться на специальных упражнениях, которые помогают сформировать ощущение свободы в движении. «Никогда не следует забывать, что предметом изучения в классах дирижирования является музыка, что техника дирижирования, как одна из внешних форм проявления исполнительского процесса, не может существовать и тем более изучаться сама по себе; она является лишь средством раскрытия конкретного музыкального содержания, средством воздействия на исполнителей», – указывал А. П. Иванов-Радкевич в книге «О воспитании дирижера» [7, 12].

В процессе обучения дирижированию полезно воспитать в себе самоконтроль и способность обнаруживать мышечное напряжение в дирижерском аппарате, научиться координировать свои действия и звучание исполнителей. Упражнения на снятие мышечного напряжения и координацию, дыхательные упражнения, психологические техники, регулярные репетиции помогут сформировать мышечную свободу как на занятиях по дирижированию, так и во время управления музыкальным коллективом.

Библиографический список

1. Безбородова Л.А. Дирижирование: учебное пособие. – М., 2022. – 214 с.
2. Грибкова О.В. Изучение музыкального искусства в практике профессиональной подготовки студентов / О. В. Грибкова, С. М. Казначеев // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 1. – С. 14.
3. Грибкова О.В. Методология и методы научного исследования: учебное пособие / О.В. Грибкова, Л. И. Уколова, В. В. Афанасьев. – М., 2019. – 154 с.
4. Грибкова О.В. Формирование хормейстерских компетенций студентов / О.В. Грибкова, О.Б. Ушакова // Искусство и образование. – 2016. – № 5(103). – С. 55–64.
5. Иванов-Радкевич А.П. О воспитании дирижера. – М., 1973. – 83 с.
6. Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. – Л., 1967. – 110 с.
7. Птица К.Б. Очерки по технике дирижирования хором. – М., 2010. – 188 с.

Е.В. Дюндар
аспирант,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия.
Научный руководитель: **О.В. Грибкова**,
доктор педагогических наук, профессор,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия

ОСОБЕННОСТИ ВЫБОРА РЕПЕРТУАРА ДЛЯ НАЧИНАЮЩЕГО ВОКАЛИСТА

Ekaterina V. Diundar
graduate student,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia.
Scientific adviser: **Olga V. Gribkova**,
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

Аннотация. Выбор репертуара – важный этап в процессе обучения начинающих вокалистов. От правильного выбора материала зависит развитие вокальных навыков, укрепление голоса и уверенность исполнителя. В статье рассматриваются ключевые аспекты подбора репертуара, такие как учет уровня подготовки вокалиста, его голосовые возможности, а также стилистические предпочтения.

Abstract. The choice of repertoire is an important stage in the process of training beginning vocalists. The development of vocal skills, strengthening of the voice and the confidence of the performer depend on the correct choice of material. The article considers key aspects of repertoire selection, such as taking into account the level of training of the vocalist, his vocal capabilities, and stylistic preferences.

Ключевые слова: вокальное искусство, педагогика эстрадно-джазового вокала, сценический номер, репертуар.

Keywords: vocal art, pedagogy of pop and jazz vocals, stage number, repertoire.

Вокальное искусство требует тщательной подготовки и систематического подхода к обучению. Один из ключевых аспектов становления любого музыканта – грамотный подбор начального репертуара. Цель данной статьи – рассмотреть основные факторы, оказывающие влияние на подбор репертуара, которые помогут начинающим исполнителям эффективно развивать свои навыки и уверенно двигаться вперед в обучении.

Важную роль в данном вопросе играет преподаватель — его задача, опираясь, свой опыт, помочь ученику выбрать композиции, которые будут, не только нравиться вокалисту, но и помогут ему развиваться. Для начинающего вокалиста важно выбрать песни, соответствующие его уровню подготовки, чтобы избежать перенапряжения голоса и обеспечить гармоничное развитие вокального аппарата. Кроме того, именно преподаватель способен оценить то, насколько тот или иной материал соответствует данным требованиям. Перейдем к рассмотрению самых важных факторов, которые следует учесть при подборе репертуара.

Рассмотрим уровень подготовки певца на момент начала занятий. Начинающим вокалистам необходимо выбирать песни, которые соответствуют их текущему уровню владения голосом. Данный подход поможет избежать таких нежелательных последствий как перенапряжение и возможные травмы. Кроме того, данный фактор важен с психологической точки зрения: взявшись за чересчур сложный материал на начальном этапе, начинающий вокалист может столкнуться с фрустрацией и снижением интереса к занятиям. Необходимо соблюсти баланс: песни должны быть достаточно простыми, но при этом интересными и стимулирующими развитие вокалиста.

Возможности голоса. Другим неоспоримо важным фактором, влияющим на выбор репертуара, является диапазон голоса, и индивидуальные особенности каждого ученика. Репертуар должен способствовать постепенному расширению вокальных границ, но исключать резкие скачки сложности. Кроме того, важно помнить о возможности подобрать тональность, в которой вокалист будет чувствовать себя комфортно, а его голос будет звучать наиболее выигрышно.

Разнообразие технических задач. Хороший репертуар для начинающего вокалиста ставит перед ним ряд определенных задач, предполагающих развитие техники такие как: работа над дыханием, артикуляцией, динамикой интонацией и другими значимыми аспектами вокального исполнительства. Именно

постепенное увеличение сложности поможет усовершенствовать исполнение с точки зрения техники в будущем.

Особенности стиля и характера произведений. Материал, над которым работает начинающий вокалист, должен по возможности быть подобран в соответствии с его вкусом, такой подход способствует обеспечению мотивации и вовлеченности вокалиста в процесс обучения, повышает художественную ценность его выступления для зрителя. Тем не менее, стоит избегать ситуации, в которой вокалист работает над большим количеством похожих друг на друга произведений, так как разнообразие жанров полезно для всестороннего развития вокалиста. То же самое относится и к характеру произведений: в случае, если, например ученик тяготеет исключительно лирическим произведениям, следует проследить, чтобы в его репертуаре были и более оживленные, бодрые композиции.

Работа с разными жанрами. В процессе обучения начинающему вокалисту предстоит столкнуться с самыми разными музыкальными стилями. Каждый жанр имеет свои особенности исполнения, которые необходимо учесть при выборе композиций. Рассмотрим некоторые особенности жанров, с которыми вокалистам приходится работать чаще всего:

Классическая музыка. Работа с классическим репертуаром обеспечивает развитие таких необходимых навыков, как и дыхание, контроль звука и интонирование. Произведения, относящиеся к данной категории, могут быть достаточно сложными для начинающих вокалистов, поэтому важно начинать с самых простых арий и романсов.

Популярная музыка. Популярные песни помогают вокалисту развивать свое чувство ритма, яркую эмоциональную подачу и освоить особенности работы с микрофоном. В данном случае важно найти баланс между современными хитами и проверенными временем композициями.

Джаз. Репертуар в данном жанре помогает сделать голос более гибким, научиться работе с импровизацией и фразировкой. На первом этапе репертуар

может включать простые джазовые стандарты, затем вокалист может попробовать более сложные композиции.

Этническая (народная) музыка. Данный жанр идеально подходит для того чтобы поэкспериментировать с техникой, развивая чистоту интонации и аутентичность исполнения [3, 3].

Другой немаловажный фактор, который стоит учитывать при выборе репертуара как опытных, так и начинающих вокалистов – то, где конкретно будет использоваться репертуар. Мария Карезина – педагог эстрадного вокала из музыкальной школы «Staccato.», рекомендует подобрать репертуар для самых разных ситуаций.

Учебный репертуар может включать себя песни, которые по тем или иным причинам у вокалиста в данный момент времени не получается исполнять на выдающемся уровне. К таким причинам может относиться не самая удобная для ученика тональность, не в полной мере освоенные приемы, непривычные жанры. Основная задача учебного репертуара заключается в том, чтобы вокалист под контролем педагога постепенно расширял свои вокальные и сценические возможности.

Концертный репертуар – репертуар, в который входят самые отработанные песни, исполняя которые вокалист чувствовал себя комфортно и уверенно. Основная задача концертного репертуара в том, чтобы вокалист отрабатывал сценические навыки, создавая полноценные номера, и обретал позитивный опыт живых выступлений, который укрепит его уверенность в дальнейшем. Кроме того, достаточно важным фактором в процессе подбора концертного репертуара является необходимость его соответствия требованиям и тематике мероприятия, в рамках которого осуществляется выступление. На передний план в таком случае выходит необходимость сделать выступление интересным для зрителей.

На более поздних этапах развития, вокалисты и преподаватели задумываются о выборе конкурсного репертуара – репертуара, включающего в себя

сложные произведения, предназначенные для демонстрации обретенных навыком и возможностей голоса [5].

В случае если вокалист по тем или иным причинам испытывает трудности с подбором своего первого репертуара, можно обратиться к проверенным произведениям, считающимся классикой в том или ином жанре, разборы, которых можно найти в учебниках, либо обратить внимание на репертуар, вокалистов, обладающих схожим типажом и тембром.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что правильный выбор репертуара играет ключевую роль в развитии начинающего вокалиста. Учет таких факторов как уровень подготовки, голосовые возможности, стилистические предпочтения и технические задачи позволяет создать оптимальную программу обучения, которая будет, не только интересна вокалисту, но и обеспечит безопасное и гармоничное развитие его вокальных и сценических навыков. Работа с разнообразными жанрами в свою очередь поможет развить гибкость вокалиста, поможет ему в полной мере раскрыть свои возможности. Ключевую роль в данном процессе играет педагог, который, опираясь на свои знания и опыт, может оценить материал с точки зрения всех вышеперечисленных факторов и проконтролировать, чтобы репертуар соответствовал потребностям начинающего вокалиста.

Библиографический список

1. Аспелунд Д.Л. Развитие певца и его голоса: учебное пособие. – Санкт-Петербург, 2019. – 180 с.
2. Бархатова И.Б. Гигиена голоса для певцов: учебное пособие. Санкт-Петербург, 2020. 128 с.
3. Белоусенко М.И. Сравнительный анализ академического, народного и эстрадного вокала // Наука. Искусство. Культура. – 2020. – № 2. – С. 5.
4. Грибкова О.В. Искусство как творческая константа в формировании профессиональной культуры педагога-музыканта // Искусствоведение. 2022. № 1. С. 6–15.
5. Грибкова О.В. Классический репертуар – как основа музыкальной культуры обучающихся / О.В. Грибкова, О.А. Унежская, Пэй Ц. // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 6. – С. 324–333.
6. Грибкова, О.В. Особенности развития вокальной выразительности у начинающего певца / О.В. Грибкова, С.М. Казначеев, Ван Д. // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – С. 346–357.
7. Далецкий О.В. Школа пения. Из опыта педагога. – М., 2011. – 156 с.

8. Калабаева О.А., Евстафьева Е.Г. Гигиена и охрана голоса детей младшего школьного возраста // Проблемы педагогики. – 2020. – № 3. – С. 48.
9. Смелкова Т.Д. Основы обучения вокальному искусству: учебное пособие / Т.Д. Смелкова, Ю.В. Савельева. – Санкт-Петербург, 2014. – 160 с.

Пацева Е.С.

магистрант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия.

Научный руководитель: **Кабкова Е.П.**

доктор педагогических наук, профессор

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия

РОЛЬ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ В СОВРЕМЕННОМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ПЕВЦА

Catherine S. Patseva

undergraduate,

Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia.

Scientific supervisor: **Elena P. Kabkova,**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

THE ROLE OF DANCE TRAINING IN MODERN PROFESSIONAL TRAINING OF A POP-JAZZ SINGER

Аннотация. В данной статье рассматриваются роль танцевальной подготовки в обучении профессиональных эстрадно-джазовых вокалистов. Артисту эстрады необходимо владеть комплексом различных навыков, позволяющими ему воплощать красочные, эмоционально наполненные художественные образы в своей исполнительской деятельности. Танцевальная подготовка, несомненно, занимает крайне важное место в списке данных навыков. Показано, что продюсеры нередко отмечают дефицит артистов, обладающих достаточной танцевальной подготовкой.

Abstract. This article examines the role of dance training in training professional pop and jazz vocalists. A pop artist must have a range of skills that allow him to embody colorful, emotionally charged artistic images in his performing activities. Dance training undoubtedly occupies an extremely important place in the list of these skills. It is shown that producers often note a shortage of artists with sufficient dance training.

Ключевые слова: вокальное искусство, эстрадно-джазовый вокал, педагогика эстрадно-джазового вокала, танцевальная подготовка, мюзикл, эстрада.

Keywords: vocal art, pop and jazz vocals, pop and jazz vocal pedagogy, dance training, musical, pop.

Танец, во многом представляющий собой ритмичные выразительные движения тела, составляющие некую композицию, является одной из самых

древних форм искусства. Еще на заре возникновения племенных объединений люди стремились выразить свои переживания с помощью танца и музыки, неизменно сопровождавших любые ритуалы и церемонии. Танец в том или ином виде практиковался и практикуется по сей день во всех странах, наглядно иллюстрирует их культурные особенности.

Совершенно точно можно утверждать то, что танец представляет собой явление, присущее абсолютному большинству людей и одно из первых средств невербальной коммуникации. Мы можем наблюдать это на примере действий маленьких детей, стремящихся выполнять движения в такт музыки еще до того, как они научились ходить и говорить.

Другой неоспоримый факт – танец представляет собой один из самых доступных способов взаимодействия человека с музыкой. Человеку зачастую сложно противостоять желанию танцевать, если он слышит музыку, которая ему нравится, поэтому вокалист, остающийся неподвижным во время исполнения может вызвать у зрителя недоверие на подсознательном уровне.

Для того чтобы в полной мере оценить значимость танцевальной подготовки для будущего эстрадно-джазового певца, необходимо рассмотреть смысл и содержание понятий «эстрада» и «джаз». «Эстрада (от фр. *estrade*, *подмостки*, *помост*) вид сценического искусства, преимущественно популярно-развлекательного характера, включающий такие направления, как пение, танец, цирк на сцене, иллюзионизм, разговорный жанр, пародия, клоунада. Иначе говоря, эстрада представляет собой разнообразную группу творческих лиц, представляющих как эстрадно-песенный жанр, так и разговорный и иные жанры сценического искусства» [4].

Рассмотрим также понятие «джаз». Джаз представляет собой вид музыкального искусства, сформировавшийся в начале XX века в США в результате синтеза африканских ритмов и европейской гармонии «как искусство, основанное на импровизации в сочетании с заранее продуманной, но не обязательно записанной формой композиции. Импровизировать могут одновременно

несколько исполнителей, даже если в ансамбле явно слышен солирующий голос. Законченный художественный образ произведения зависит от взаимодействия членов ансамбля между собой и с аудиторией. Дальнейшее развитие нового музыкального направления происходило за счёт освоения композиторами новых ритмических, гармонических моделей» [3].

В качестве примера можно вспомнить такое явление, как босса-нова, сформировавшееся в 50–60-х годах прошлого столетия благодаря слиянию бразильского танца с особенностями джазовой музыки. Выполнения определенных танцевальных движений во время исполнения произведений, относящихся к данному жанру, будет смотреться естественно, органично и позволит сделать выступление целостным.

Несмотря на то, что в настоящий момент джаз прошел пик своей популярности, нельзя переоценить его влияние на современную популярную музыку. Кроме того, в процессе своего обучения, профессиональный эстрадный вокалист неизбежно столкнется с необходимостью освоить исполнение джазовых стандартов.

Наконец, нельзя не упомянуть важность танцевальной подготовки для артистов мюзикла, так как значительное количество студентов, изучающих эстрадно-джазовый вокал, желают развиваться именно в этой сфере. Одной из главных особенностей данного жанра, искусства сформировавшегося под влиянием эстрады и джаза, являются яркие хореографические номера, поэтому проходя прослушивание для участия в подобных проектах, артисту потребуются продемонстрировать не только выдающиеся вокальные данные и актерское мастерство, но и прекрасную танцевальную подготовку. Продюсеры, ответственные за отечественные постановки отмечают дефицит артистов, обладающих достаточной танцевальной подготовкой, и рассказывают о случаях, когда выбор в пользу одного или другого артиста был сделан именно на основе танцевальной подготовки.

«Эстрадно-джазовая вокальная педагогика, которая находится в стадии становления, сегодня адаптирует разнообразные авторские педагогические школы, деятельность которых направлена на поиск своей методики преодоления влияния академического пения. Современное состояние подготовки эстрадно-джазового вокалиста в вузе не в полной мере учитывает особенности и специфику самореализации исполнителя эстрадного жанра: необходимы технологии, оптимально соответствующие поставленным целям и задачам подготовки» [2].

Рассмотрев понятия «эстрада», «джаз» и отмечая популярность мюзикла как среди зрителей, так и среди артистов, мы можем отметить факт того, что танец неразрывно связан с каждым из этих явлений. Таким образом, можно сделать вывод о том, что танцевальная подготовка представляет собой необходимость для каждого профессионального эстрадно-джазового певца.

Танец в исполнительской деятельности эстрадно-джазового вокалиста неразрывно связан с другими ключевыми понятиями, такими, как «сценическое движение», «актерское мастерство» и «вокальное дыхание».

В процессе разработки вокального номера или воплощения задумки режиссера, вокалист комбинирует *сценические движения* и элементы хореографии таким образом, чтобы выступление смотрелось естественно, границы размывались и становились незаметны для зрителя, благодаря чему не привлекали бы к себе излишнее внимание. Таким образом, профессиональный вокалист учится интуитивно понимать, какие сценические движения будут уместны, он уже не оказывается в ситуации, когда не знает «куда деть руки» так хорошо знакомой многим начинающим вокалистам.

Изучая *актерское мастерство* как эстрадно-джазовые вокалисты, так и актеры зачастую посещают занятия по хореографии. Танец помогает артисту научиться почувствовать свое тело и раскрепоститься, что крайне важно при выполнении актерских задач. В свою очередь актерское мастерство помогает придать танцу эмоциональную наполненность, благодаря чему вокалист уже

не просто выполняет ряд хореографических движений, а рассказывает зрителю историю.

Наконец, нельзя отрицать, что *грамотное использование вокального дыхания* играет значительную роль в качестве исполнения вокального произведения. Выполняя те или иные сценические движения и элементы хореографии эстрадно-джазовые вокалисты сталкиваются с рядом трудностей, связанных с дыханием. Профессиональному артисту, в особенности артисту музыкального театра, крайне необходимо освоить техники, обеспечивающие «экономия» воздуха и контроль его подачи во время танца и движений в целом.

В своей статье «Хореографическая подготовка как компонент профессионального образования артиста мюзикла» Е.А. Ежова отмечает, что «одним из важных направлений в процессе обучения... является грамотное взаимодействие голоса и движения (танца), иначе впоследствии несформированность такого навыка будет отражаться на качестве вокально-художественного уровня исполнения. Артист должен уметь двигаться так, чтобы даже в самых сложных партиях танец не мешал, а наоборот, дополнял вокальное исполнение. В мюзикле голос должен быть связан с движениями тела. Пластическая работа артиста в мюзикле берет на себя огромную долю сценического воздействия» [1, 5].

Исходя из сказанного выше, танцевальная подготовка профессионального эстрадно-джазового певца должна осуществляться с учетом специфики его исполнительской деятельности, главным образом необходимости сохранить качество вокального исполнения.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что танец является естественным откликом человека, на музыку, которая не оставила его равнодушным. Истоки таких явлений как эстрада, джаз и мюзикл неразрывно связаны, благодаря чему хорошая танцевальная подготовка является абсолютной необходимостью для профессионального эстрадно-джазового певца. Однако, в отличие от танцоров, вокалистам необходимо получать танцевальную подготовку, адапти-

рованную к их потребностям, в том числе, необходимости сочетать хореографические элементы и сценические движения, необходимости выполнять актерские задачи и освоению ряда техник, направленных на возможность выполнять танцевальные движения без потери качества вокального исполнения.

Библиографический список

1. Ежова Е.А. Хореографическая подготовка как компонент профессионального образования артиста мюзикла // Вестник СПбГИК. – 2021. – С. 5.
2. Куко С.С. Индивидуально-ориентированная педагогическая технология подготовки студентов эстрадно-джазового вокала к концертной деятельности: дисс. канд. пед. наук. – М., 2019. URL: <https://www.dissercat.com/> [Дата обращения: 20.02.2025].
3. Ох, уж этот джаз / Virtuozы: музыкальная школа для взрослых и детей. – URL: <https://muz-school.ru/services/oh-uj-etot-djaz.html> [Дата обращения: 23.02.2025].
4. Уварова Е.Д. Эстрадный театр: Миниатюры, обзоры, мюзик-холлы (1917–1945). – М., 1983. – 320 с. – URL: <https://ru.ruwiki.ru/wiki> [Дата обращения: 20.02.2025].

Юй Мэнци

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия, Китай.

Научный руководитель: **О.В. Грибкова**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия

РАЗВИТИЕ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ИНТОНИРОВАНИЯ ПРИ ПЕНИИ У ВЗРОСЛЫХ НАЧИНАЮЩИХ ВОКАЛИСТОВ

Yu Mengqi

graduate student,

Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia, China.

Scientific adviser: **Olga V. Gribkova**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

Аннотация. В статье рассматриваются способы развития и совершенствования интонирования при пении у взрослых начинающих вокалистов, в том числе: различные подходы к работе с голосом, направленные на улучшение интонации и техники исполнения. Также приводятся упражнения и тренировки, помогающие развить музыкальный слух и контроль над голосом. Статья посвящена методам совершенствования вокальной интонации и содержит практические советы и рекомендации для преподавателей вокала по работе с плохо интонирующими учениками взрослого возраста.

Abstract. The article discusses methods for developing and improving intonation when singing in adult beginner vocalists, including: various approaches to working with the voice,

aimed at improving intonation and performance technique. Exercises and training are also provided to help develop musical ear and control over the voice. The article is devoted to methods for improving vocal intonation and contains practical advice and recommendations for vocal teachers on working with poorly intoned adult students.

Ключевые слова: обучение, интонирование, вокал, музыкальный слух, развитие голоса, вокальные упражнения.

Keywords: training, intonation, vocals, musical ear, voice development, vocal exercises.

Совершенствование вокальной интонации у начинающих эстрадных вокалистов требует комплексного подхода. Методы, такие как развитие музыкального слуха, дыхательные техники, регулярные вокальные упражнения, выбор репертуара и использование технологий, играют важную роль в этом процессе. Уделять внимание психологическим аспектам исполнения также не менее важно. Систематическая работа в этих направлениях обеспечит успешное развитие начинающего вокалиста и позволит ему достичь новых высот в мире эстрадного исполнения.

Вокальная интонация – это один из ключевых аспектов музыкального исполнительства, играющий важную роль в восприятии художественного продукта. Для начинающих эстрадных вокалистов правильно развитая интонация является основой успешного выступления. Она определяет не только качество звучания голоса, но и эмоциональную нагрузку музыкального произведения. Для начинающих эстрадных вокалистов очень важно научиться контролировать интонацию и совершенствовать ее навыки [3].

Работа над вокальной интонацией помимо контроля точности высоты звука подразумевает оттачивание его динамических и ритмических аспектов, эмоциональную окраску. Для начинающих вокалистов постоянная тренировка и совершенствование интонации – залог успешного обучения. Неправильная интонация может привести к неудаче на сцене и негативно сказаться на репутации исполнителя.

Основными причинами некачественной интонации у начинающих вокалистов являются:

- неправильная техника дыхания: недостаток контроля над дыханием, неразвитость мышц, участвующих в поддержке звука, может приводить к дентонации;

- плохое знание музыкального материала: неуверенность в высоте тона при исполнении песенной композиции также ухудшает качество исполнения;

- неразвитость внутреннего слуха и музыкальной памяти: начинающие эстрадные вокалисты, имеющие скудный музыкальный кругозор и слуховой опыт, будут нуждаться в его расширении для успешного развития навыков интонирования;

- неразвитость связи внутреннего слуха с внешним воспроизведением: у начинающих вокалистов взрослого возраста этот тип координации нуждается в отдельной проработке.

II. Методы совершенствования вокальной интонации:

Одним из первых шагов в совершенствовании интонации является развитие музыкального слуха и музыкальной памяти.

Для этого следует применять следующие методы:

1. Обучение базовой теории музыки.

Изучение базовой теории музыки играет ключевую роль в развитии вокального интонирования. Это не только помогает певцам улучшать свои навыки, но и углубляет понимание музыкального материала. Рассмотрим несколько шагов, которые показывают, как теория музыки влияет на вокальное интонирование. Ниже приведены некоторые доводы, доказывающие влияние изучения элементарной теории музыки на вокальное интонирование:

- Понимание музыкальной нотной записи: знание основ теории музыки позволяет вокалистам читать ноты. Это помогает точно воспроизводить мелодию, что критически важно для интонирования.

- Анализ интервалов: изучение теории музыки включает понимание интервалов (расстояний между нотами), что играет важную роль в интониро-

вании. Понимание звучания различных интервалов помогает вокалисту лучше воспринимать и интонировать мелодию.

- Слушание и распознавание аккордов: знания о гармонии и аккордах развивают слушательские навыки. Вокалисты, базово разбирающиеся в гармонии, могут лучше интонировать в контексте аккомпанемент или минусовки.
- Тональность и лад: изучение тональности и ладов помогает певцам ориентироваться в музыкальных произведениях. Понимание, в какой тональности написано произведение, позволяет вокалисту лучше настраивать голос и контролировать интонирование.
- Эмоциональная интерпретация: теория музыки также включает изучение формы и структуры произведений, что, в свою очередь, помогает певцам интерпретировать музыку более глубоко. Это важно для передачи эмоций и интонирования в контексте музыкального произведения.

2. Сольфеджирование.

Основной целью сольфеджирования является улучшение музыкального слуха. Регулярные практические занятия сольфеджио, подразумевающие пение различных интервалов, аккордов и мелодий по нотам, помогают научиться воспринимать высоту звуков, а также развивают координацию связи внутреннего слуха с внешним воспроизведением. Сольфеджирование также включает изучение ритмических элементов, что помогает певцам более точно интерпретировать музыку. Вокалисты, владеющие ритмической грамотой, могут лучше чувствовать время и строить правильные акценты в своем исполнении, что непосредственно влияет на качество исполнения.

3. Имитация – исполнение мелодий под сопровождение инструмента и многократное пение песен под «плюс» в замедленном варианте развивает слух и чувство ритма.

4. Правильная дыхательная техника – основа успеха в обучении начинающего эстрадного вокалиста. «При помощи дыхания человек может сконцентрировать силу и волю, а может расслабить и успокоить себя» [4]. Развитие

необходимых дыхательных мышц и контроля над воздушным потоком помогает равномерно распределять звук и лучше контролировать интонацию. Для тренировки контроля однородности воздушного потока и выносливости следует делать упражнение, заключающееся в протягивании буквы «с». Далее следует соединить работу дыхательных мышц с извлечением вокальных звуков, подразумевающих интонирования. К тому же, многие вокалисты испытывают напряжение в области шеи и плеч, что негативно сказывается на интонировании. Правильное дыхание помогает снять напряжение этих областей и освободить голос. Первое время следует заниматься под синтезатор и выбирать на нем звуки, не подразумевающие диминуэндо:

- Интонирование одной ноты под аккомпанемент синтезатора с разной динамикой (отрабатывание плавных переходов от *piano* к *forte* и – наоборот).

- Пропевание гармонические интервалы (секунды, терции, кварты и т. д.), постепенно увеличивая диапазон интервала закрытыми звуками на сонорные «м», «н», «ng», затем – на «губную трель» и «р», далее – на открытые гласные [2].

- Постепенное увеличение диапазона – упражнение «сирена» на звук «ng» от низких до высоких нот, способствует растягивая голосовых связок, и как следствие, – улучшению интонирования в дальнейшем [1].

Выбор репертуара также влияет на качество интонации при исполнении песни:

- Необходимо адаптировать произведения под необходимый уровень исполнителя.

- Изучение и практика исполнения различных музыкальных жанров расширяет музыкальный кругозор и также способствует развитию навыков интонирования.

5. Технологии также могут играть важную роль в обучении. Так, запись исполнения на диктофон или видео и последующий анализ помогает выявить недостатки и исправить необходимые фрагменты, требующие отдельной про-

работки. Современные образовательные технологии, мобильные приложения предоставляют доступ к материалам и интерактивным инструментам обучения. Платформы, такие как Yousician или Sing Sharp, предлагают пользователям игры и упражнения, которые способствуют развитию слуха и интонации.

6. Психологическое состояние исполнителя также важно для интонации.

Эмоциональная настройка перед занятиями вокалом или выступлениями помогает уменьшить стресс и сделать исполнение более выразительным.

В целом, совершенствование вокальной интонации у начинающих эстрадных вокалистов – это длительный и трудоемкий процесс, требующий постоянного обучения, тренировок и самодисциплины. Однако при наличии желания и усердия, а также выделять достаточного количества времени на тренировки и развитие своего голоса – каждый вокалист может достичь высокого качества интонации и стать ярким исполнителем.

Библиографический список

1. Асафьев Б.В. Речевая интонация. – М., Л., 1952. – 191 с.
2. Грибкова О.В. Искусство как творческая константа в формировании профессиональной культуры педагога-музыканта // Искусствоведение. – 2022. – № 1. – С. 6–15.
3. Грибкова О.В. Классический репертуар – как основа музыкальной культуры обучающихся / О.В. Грибкова, О.А. Унежская, Пэй Ц. // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 6. – С. 324–333.
4. Грибкова О.В. Особенности развития вокальной выразительности у начинающего певца / О.В. Грибкова, С.М. Казначеев, Ван Д. // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – С. 346–357.
5. Карягина А.В. Джазовый вокал: практическое пособие для начинающих. – СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. – С. 35–36.
6. Поляков А.С. Методика преподавания эстрадного пения. – М., 2015. – 43 с.

Н.А. Прокопович

магистрант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия.

Научный руководитель: **Е.П. Кабкова**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия

**РАЗНООБРАЗИЕ КОМПЕТЕНЦИЙ ВЫПУСКНИКОВ
ВОКАЛИСТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВУЗА**

Nonna A. Prokopovich
undergraduate,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia.
Scientific adviser: **Elena P. Kabkova**
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

DIVERSITY OF COMPETENCES OF GRADUATES OF PEDAGOGICAL UNIVERSITY VOCALISTS

Аннотация. В данной статье внимание сосредоточено на профессиональных компетенциях, которые приобретают вокалисты за время обучения в педагогическом вузе. Показаны две основные группы компетенций – профессиональные и личностные, а также необходимые для высокого уровня музыкально исполнительской компетенции навыки, такие, как работа с хором и ансамблем. Кроме того, рассматриваются и такие необходимые педагогу качества, как эмпатия, контроль эмоций и стрессовая устойчивость.

Abstract. This article focuses on the professional competencies that vocalists acquire during their studies at a pedagogical university. Two main groups of competencies are shown - professional and personal, as well as the skills necessary for a high level of musical performance competence, such as working with a choir and ensemble. In addition, such qualities necessary for a teacher as empathy, emotional control and stress resistance are considered.

Ключевые слова: профессиональные компетенции, музыканты – выпускники педагогического вуза, личностные компетенции, профессиональные навыки, эмпатия, контроль эмоций, стрессовая устойчивость.

Keywords: professional competencies, musicians – graduates of a pedagogical university, personal competencies, professional skills, empathy, emotional control and stress resistance.

На сегодняшний день для успешного развития музыкальной карьеры и преподавательской деятельности выпускнику-вокалисту педагогического вуза необходимо обладать широким спектром компетенций. Они в свою очередь помимо исполнительского мастерства, сочетают в себе знания теории музыки, истории музыкального, вокального искусства, понимание различных методик преподавания, основ психологии и многое другое.

Данная статья направлена на рассмотрение основных сфер подготовки, которые проходит, студент-вокалист в педагогическом вузе, уделяя особое внимание разнообразию приобретаемых им компетенций. Следует отметить, что каждому из перечисленных навыков и знаний будущие выпускники-вокалисты учатся параллельно на протяжении всего периода обучения.

Исходя из определения компетенции, как совокупности конкретных умений и теоретических сведений, которыми должен обладать человек для

проведения той или иной рабочей деятельности [1, 16], а также анализа образовательного процесса в педагогическом вузе, можно выделить две основные группы компетенций: профессиональные и личностные.

Профессиональные компетенции – это совокупность умений, навыков и знаний, применяемых человеком для качественного выполнения конкретных задач и обязанностей в своей сфере деятельности [3, 31]. Стоит отметить, что для выпускников вокалистов педагогического вуза список данной группы компетенций достаточно разнообразен, так как включает в себя две взаимодополняющие друг друга категории музыкально-исполнительскую и педагогическую.

Первая из них требует от студента постоянной практики в совершенствовании своих вокально-технических способностей, понимания истории музыки, глубоких знаний о жанрах, формах и гармонических особенностях исполняемых им произведений. Следует так же подчеркнуть, что показателем высокого уровня данной категории профессиональных компетенций является свободное владение хотя бы одним музыкальным инструментом и базовое знание одного из трёх иностранных языков, на которых чаще всего исполняются сочинения. Широкие познания о биографии композиторов, истории создания произведений, понимание отличий между разными вокальными школами позволяют студенту разобраться, на чём строятся особенности музыкальной драматургии любой арии или романса.

Однако помимо обширных знаний в области музыки, вокала и практического совершенствования певческого искусства будущему выпускнику также необходимо иметь большое представление о различных теориях сценического искусства, уметь применять их на практике и развивать навыки актёрского мастерства.

Для получения и наработки всех выше перечисленных знаний и умений специализированные музыкальные, театральные и педагогические вузы предоставляют учащимся ряд обязательных дисциплин: сольфеджио, гармония, музыкальная форма, история музыки, актёрское мастерство, фортепиано и т. д.

Совершенствуя данные навыки на протяжении всего периода обучения, выпускник-вокалист приобретает такую компетенцию как интерпретация, которая, в свою очередь, не может считаться полноценной без достаточного опыта исполнительской практики, посещения: концертов, фестивалей и различных конкурсов.

Стоит подчеркнуть, что для высокого уровня музыкально исполнительской компетенции студенту необходимо приобрести навык работы в хоре либо вокальном ансамбле, где он сможет развить качественный гармонический слух и наработает такое умение как быстрое чтение с листа. Кроме того, необходимо выделить важность не только сольной, но и коллективной исполнительской деятельности, каждую из которых вуз предоставляет учащемуся на протяжении всего обучения.

Таким образом, развивая все вышеперечисленные навыки и приобретая на их основе практический опыт, будущий выпускник-вокалист, осваивает ряд музыкально-исполнительских компетенций, чем повышает собственную компетентность в дальнейшей профессиональной деятельности.

Следующий вид профессиональных компетенций, которыми обязан овладеть каждый студент педагогического вуза, направлен на качество его дальнейшей работы в сфере преподавания.

В первую очередь необходимо отметить, что вокальный педагог не может считаться высококвалифицированным специалистом, если он не обладает рядом музыкально-исполнительских компетенций в особенности определённым количеством практики на сцене как сольно, так и в коллективе. Отсутствие данного опыта, навыков и знаний способствует ограничению возможностей преподавателя в обучении и развитии своих подопечных.

Дабы освоить категорию педагогических компетенций помимо высокого уровня музыкальной грамотности, понимания основ теории и истории музыки, будущему выпускнику-вокалисту необходимо хорошо владеть фортепьяно, знать биологию и базовую анатомию как взрослых, так детей и подростков.

Особенно важно студенту глубоко и тщательно разбираться в области фониатрии, дабы в процессе дальнейшей работы не навредить приходящим к нему ученикам любой возрастной группы. Также вокальному педагогу необходимо знать о всевозможных направлениях вокального искусства и понимать различия между ними.

Следующая профессиональная компетенция, которой обязан овладеть каждый выпускник педагогического вуза – это интеллектуально-педагогическая компетенция. Она требует от будущего педагога не только наличия всех вышеперечисленных знаний и умений, но также опыта в их практическом применении для эффективного обучения и воспитания. Преподавателю к тому же необходимо обладать широкими познаниями в области психологии детей, взрослых, подростков и педагогической психологии в целом.

В свою очередь стоит подчеркнуть, что одной из важнейших профессиональных компетенций является коммуникативная, она включает в себе навык качественного общения с учениками и их родителями, а также умения педагога ясно и доходчиво объяснять и преподносить любую информацию от принципов преподаваемой им вокальной техники до всевозможных замечаний и просьб.

Однако выпускник-вокалист не сможет стать высококвалифицированным специалистом, не имея навыка анализировать способности и потребности своих подопечных, а также корректировать качество выполнения вокальных техник во время урока и исполнения на конкурсах или концертах. Постоянное развитие информационной и рефлексивной компетенций повышают профессиональный уровень педагога.

Для получения всех представленных выше компетенций студенты высших учебных заведений в течение курса обучения посещают разнообразные музыкальные дисциплины, лекции по психологии, методике преподавания и проходят несколько педагогических практик.

Между тем, для достижения успеха в исполнительской и педагогической деятельности, наличия только группы профессиональных компетенций недостаточно, будущим выпускникам-вокалистам необходимо обладать и разнообразным спектром личностных компетенций.

Личностные компетенции – это «внутренние ресурсы человека, которые включают в себя набор качеств, знаний и устойчивых характеристик личности, которые способствуют эффективному выполнению работы» [2, 138].

Студентам педагогического вуза необходимо иметь высокий уровень обучаемости и постоянно стремиться к развитию своих навыков, дабы в будущем не иметь трудностей перед неизвестной ранее информацией. Кроме того, также одной из базовых личностных компетенции следует назвать самоопределённость. Она требует от будущего выпускника умения ставить цели и планировать собственный путь развития. Следует отметить, что наличие данной компетенции у педагога указывает на стремление к личностной реализации и побуждает его прислушиваться к желаниям своих подопечных, не подавляя их. В группу личностных компетенций также входит гибкость. Способность адаптироваться к самым разным условиям, как на работе, так и в жизни, особенно необходима тем, кто планирует строить исполнительскую карьеру.

В свою очередь, выпускники, планирующие стать преподавателями должны обладать высоким уровнем ответственности за своих учеников и результаты проделанной работы. Стоит также подчеркнуть, что показателем достойного качества педагогического профессионализма является владение такими навыками и знаниями как эмпатия, контроль эмоций и стрессовая устойчивость. Они формируют одну из самых полезных и основополагающих личностных компетенций под названием эмоциональный интеллект. На базе данной компетенции строится самоорганизация занятий с учётом индивидуальности ученика, а также терпение и требовательность, нужные для поддержания дисциплины и мотивации подопечного.

Многие из представленных здесь личностных компетенций студенты приобретают по большому счёту не на лекциях либо занятиях в вузе, а приобретают опыт за пределами кабинетов, в процессе собственной жизни. И чем этот опыт длится дольше, тем более качественной становится данная группа компетенций.

Таким образом, столь широкое разнообразие компетенций приобретаемых выпускниками-вокалистами педагогического вуза предоставляет будущим профессионалам большие возможности для реализации своего потенциала как в качестве сольных певцов, или артистов театра, так и в лице высококвалифицированных педагогов.

Однако стоит отметить, что именно в многообразии представленных компетенций заключается вся трудность обучения, а в дальнейшем и работы.

Библиографический список

1. Алексеева Л.Л., Козырева О.А. Компетентностный подход в образовании: теория и практика // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Педагогика. 2018. № 1. С. 15-25. URL: <https://cyberleninka.ru/> [Дата обращения: 20.02.2025].
2. Гладилина И.П. Профессиональные компетенции будущих педагогов-музыкантов // Образование и наука. – 2019. – № 21(4). – С. 131–147. – URL: <https://cyberleninka.ru/> [Дата обращения: 20.02.2025].
3. Малюков А.Н. Проблемы формирования профессиональных компетенций в высшем музыкальном образовании // Высшее образование сегодня. – 2018. – № 11. – С. 31–35. – URL: <https://www.dissercat.com/content/> [Дата обращения: 21.02.2025].
4. Петрова Л.Г. Развитие творческих способностей студентов в процессе обучения вокалу // Наука и школа. – 2015. – № 4. – С. 123–128. – URL: <https://emreview.ru/> [Дата обращения: 22.02.2025].
5. Яковлева Н.М. Педагогическое проектирование: сущность, состав, технология. Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 1996. URL: <https://repo.kspi.kz/bitstream/> [Дата обращения: 23.02.2025].

Командышко Е.Ф.

доктор педагогических наук, профессор,
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
Москва, Россия;

Хайсин Циань

аспирант,
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
Москва, Россия, Китай;

Юе Чэнсэнь

аспирант,
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»,
Москва, Россия, Китай

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ МЕНЕДЖМЕНТА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Komandyshko E.F.

Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor at the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture
Moscow, Russian;

Haixing Qian

graduate student,
Moscow State Institute of Culture,
Moscow, Russian, China;

Yue Chengsen

graduate student,
Moscow State Institute of Culture
Moscow, Russian, China

PEDAGOGICAL POSSIBILITIES OF MUSICAL ART MANAGEMENT IN THE MODERN WORLD EDUCATION

Аннотация. Авторы статьи раскрывают педагогические возможности менеджмента музыкального искусства как эффективного направления в организации культурно-образовательной среды при опоре на принципы целостности, воспроизводимости, доступности. В статье анализируются характерные черты функций искусства, позволяющие при помощи технологий арт-менеджмента решать вопросы организации музыкально-коммуникативной среды, концертной деятельности, привлечения помощи педагогов-волонтеров, приобретения опыта проектирования.

Ключевые слова: арт-менеджмент, культурно-образовательная среда, музыкально-коммуникативная среда, концертная деятельность, арт-проект.

Abstract. The authors of the article reveal the pedagogical possibilities of musical art management as an effective direction in organizing a cultural and educational environment based on the principles of integrity, reproducibility, accessibility. The article analyzes the characteristic features of art functions that allow using art management technologies to solve issues of organizing a musical and communicative environment, concert activities, attracting the help of volunteer teachers, and acquiring design experience.

Keywords: art management, cultural and educational environment, musical and communicative environment, concert activity, art project.

Менеджмент музыкального искусства на современном этапе рассматривается как один из функционально-ролевых видов творческой деятельности, связанный с процессами подготовки, производства и распространения художественно-эстетических и культурных ценностей, а также важностью подготовки и реализации музыкальных проектов, имеющих социально-культурную, познавательную и просветительскую направленность.

Менеджмент музыкального искусства в образовательных учреждениях опирается на принципы: «целостности», «воспроизводимости», «доступности» и др. Согласно принципу целостности, организация музыкальной деятельности обучающихся в образовательных организациях осуществляется в виде интерактивных проектов, объединяющих цели, задачи, методы, средства, формы и условия обучения. Согласно принципу воспроизводимости, – менеджмент музыкального искусства гарантирует достижение поставленных целей, а принцип доступности способствует подготовке и реализации арт-проектов, доступных для всех желающих.

Менеджмент музыкального искусства интегрирует знания, приобретенные при освоении философии, психологии, истории музыкального искусства, общей педагогики, информационной культуры, производственной практики и др., что способствует планомерному формированию необходимых компетенций, а также готовности к решению специальных практических задач для реализации современных требований к просветительской деятельности в сфере музыкальной культуры.

Менеджмент музыкального искусства в современном образовании реализует технологии арт-менеджмента с учетом функций искусства и функций менеджмента [3].

Понятие «менеджмент» в составе «арт-менеджмент» в исследованиях ученых раскрывается достаточно широко. В начале XXI века учебные программы с изучением арт-менеджмента стали внедряться практически в каждом вузе культуры и искусств.

В реализации технологий арт-менеджмента следует учитывать специфические особенности многообразных функций искусства:

- 1) *эмоционально-психологическая* функция – доставляет удовольствие, эмоционально насыщает;
- 2) *познавательно-просветительская* функция – способствует развитию познавательного интереса к искусству;

3) *воспитательная* функция – формирует чувства, развивает духовно-нравственную культуру;

4) *коммуникативная* функция – формирует культуру общения, способствует развитию художественной коммуникации;

5) *эстетическая* функция – выступает как фактор целостности и др. [3].
Технологии арт-менеджмента в современном образовательном процессе позволяют решать задачи:

- формирования знаний об особенностях музыкального искусства, его функциях и предназначении;

- формирования знаний о процессах, происходящих в современной культуре и арт-индустрии;

- приобретения коммуникативных навыков и связей с общественностью;

- выработки у обучающихся представлений об организации, управлении, мотивации и контроле деятельности творческого коллектива;

- формирования знаний о диверсификации творческих продуктов;

- приобретения опыта проектной деятельности в сфере музыкальной культуры, основных требованиях, предъявляемых к разработке концепции арт-проекта и критериям оценки его социальной и художественно-эстетической значимости.

Центральным звеном обучения на основе технологий арт-менеджмента становится *арт-проект*. В учреждениях музыкального образования сегодня существует достаточно широкий спектр проектной деятельности: производство разнообразных шоу-программ, концертов, фестивалей, конкурсов, авторских вечеров и др.

Рассмотрим возможности реализации менеджмента музыкального искусства в современном образовании:

1. Организация культурно-образовательной среды обучения

Обращение к факторам внутренней среды направлено на исследование наиболее эффективных условий обучения, с учетом комплексных мер, то есть

методологических подходов, организационных форм, методов и средств обучения.

Понятие «культурно-образовательная среда» раскрывается в исследованиях ученых через совокупную связь социальной, образовательной и культурной среды, которая характеризуется не суммарным характером, а качественно новым содержанием, выступающим планомерной системой осуществления социализации обучающихся [1, 251].

При помощи культурологического подхода создается культурно-образовательная среда, обеспечивающая развитие общей культуры личности, делая учащихся субъектом жизнедеятельности, реализуя жизненные стратегии, потребности и интересы, имеющие к ним непосредственное отношение. Становится очевидным, что при постановке задач повышения качества образования должны меняться не только условия, но и содержание, в частности, его реконструкция и направленность на проектную деятельность [5, 134].

Опыт работы показал, что это могут быть разные формы художественного проектирования (арт-проекты), основанные на интересах учащейся молодежи: *фестивали, конкурсы, концерты, театрализованные представления, выставочные проекты* и др.

В художественном проектировании, по аналогии создания произведений искусства, творческий поиск начинается с зарождения *идеи*. Если в научном познании идея выражается как определенный вид понятия или как теория, то в искусстве воплощается мысль-образ, мысль-эмоция, мысль-страсть. В ее структуре исключительную роль играет эмоциональное отношение к миру, хотя выражено оно может быть в разной форме: открытой и скрытой, «текстом» и «подтекстом». Потому художественная идея – это образно-эмоциональная, обобщающая мысль, лежащая в основе содержания художественного произведения. Но идея проявляется в искусстве не

отвлеченно, а в живой плоти художественных образов, как внутренний смысл изображения окружающего мира, характеров людей и событий их жизни.

2. Организация музыкально-коммуникативной среды обучения

Менеджмент музыкального искусства в организации музыкально-коммуникативной среды обучения рассматривается как целостная и автономная система, обеспечивающая диверсификацию учебных программ на основе интеграции полученных знаний и мотивации познавательного интереса к освоению музыкального искусства.

В нашем исследовании *«музыкально-коммуникативная среда»* рассматривается как «организованная среда познания, охватывающая неисчерпаемый источник разных видов искусства и музыкальных образов, эмоционально вовлекающих к осмыслению музыкальных произведений и диалогу участников образовательного процесса» [4, 59].

Исследование показало, что главными компонентами музыкально-коммуникативной среды являются:

- *мотивационно-целевой* (способствует развитию художественных потребностей в музыкальной деятельности);
- *содержательный* (предполагает наличие музыкально-просветительских программ, направленных на обогащение художественно-эстетического опыта);
- *операциональный* (содержит комплекс умений: владение музыкальным инструментом, вокальными навыками и др.);
- *когнитивно-аналитический* (включает восприятие, осмысление и оценку содержания музыкальных произведений);
- *инициативно-творческий* (обеспечивает возможности творческой деятельности обучающихся).

Рассматривая особенности творческой деятельности обучающихся в условиях музыкально-коммуникативной среды, в качестве предлагаемых

тематических программ нами выделено важное направление: сохранение культурного музыкального наследия.

Использование культурного наследия наиболее помогает осуществить процесс личностного развития, так как объекты культурного наследия обладают важным свойством, – «информативностью» [2, 85]. К примеру, в каждом кабинете музыки в Китае есть музыкальные инструменты. Учебно-методический комплекс педагога оснащен красочно оформленными учебниками, аудиозаписями аккомпанемента песен. Большое внимание педагога обращено к освоению национальной китайской музыки, особенно к китайской опере.

В начале 90-х гг. прошлого века в Китае были введены новые дисциплины, связанные с компьютеризацией образования. Эти предметы остаются популярными до настоящего времени, многие школы имеют свои лаборатории, студии звукозаписи и др.

3. Помощь волонтеров в организации просветительских и творческих проектов

Менеджмент музыкального искусства опирается на реализацию достаточно новых педагогических приемов и способов организации творческой деятельности, включая метод культурно-образовательного волонтерства. Деятельность волонтеров в учреждениях музыкального образования имеет просветительскую, образовательную и культурно-творческую направленность.

Волонтеры-педагоги проводят с обучающимися интерактивные занятия, посвященные благотворительности. Такая деятельность учит общаться, быть доброжелательными, осваивать многие жизненно значимые навыки – взаимопомощи, участия, готовности к командной работе и т. д. Образовательное волонтерство предполагает также преподавание по программам активного долголетия, организацию мастер-классов, исследовательских экспедиций, обучение игре на музыкальных инструментах и др.

Среди направлений культурно-образовательного волонтерства можно выделить: проведение культурно-просветительских лекционных занятий; объединение вокруг культурных площадок и парков; создание вокруг образовательных учреждений сообщества заинтересованных активных людей, желающих своим безвозмездным трудом способствовать сохранению культурного наследия [8].

Образовательные учреждения, работающие по программе активного долголетия создают базовую основу для культурно-образовательного волонтерства по оказанию поддержки в выполнении музыкальных проектов, развивают навыки коммуникации, что важно в работе с аудиторией.

4. Подготовка к концертной деятельности – одно из важных условий обучения будущих музыкантов-исполнителей. Для эстрадных певцов данное направление менеджмента музыкального искусства является одним из основных. В условиях подготовки к концертной деятельности будущие певцы осваивают особенности эстрадной музыки, которая «объединяет в себе элементы академического, народного пения, мелодекламации и декламации, а также приемы инструментального джаза» (О.С. Чернова) [7, 228].

Подготовка к концертной деятельности также связана с выбором учебного репертуара. Выбор эстрадного репертуара, по мнению исследователя В.Г. Кузнецова, должен проводиться с учетом принципов: доступности; целесообразности; разнообразия по жанрам, стилю и тематике [6]. Однако не всё связано с расширением самого репертуара. Важно учитывать, насколько исполнитель проявляет индивидуальное и неповторимое «Я» музыканта-интерпретатора. В этом контексте менеджмент музыкального искусства способствует организации условий для творческой свободы и интерпретации.

Внедрение технологий арт-менеджмента в процесс обучения обусловлено дополнительными возможностями в продвижении молодых исполнителей еще в стенах образовательного учреждения. Исследования показали, что менеджмент музыкального искусства способствует формиро-

ванию особой культурно-образовательной среды, в которой глубже осознаются профессионально важные качества будущих музыкантов.

В настоящее время происходит интенсивное обновление составляющих учебного процесса, включая сферу музыкального искусства. Преподавание музыки в образовательных учреждениях России и Китая отражает мировые тенденции, в основе которых прослеживается опора на менеджмент музыкального искусства.

Менеджмент музыкального искусства является своеобразным ключом к познанию культуры, а также реализации новых форм музыкально-творческой деятельности.

Библиографический список

1. Загвязинская Э.В. Культурно-образовательная среда и социально-педагогическое проектирование // Личность в социокультурном измерении: история и современность. – М.: Индрик, 2007. – С. 250–258.
2. Кармазина Ж.Б. Самообразование и компетентность в художественной педагогике: монография. – М., 2010. – 300 с.
3. Командышко Е.Ф. Арт-менеджмент: учебник. – М., 2023. – 249 с.
4. Командышко Е.Ф., Хайсин Циань. Диалог как форма познания и осмысления культуры в музыкально-коммуникативной среде // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2024. – № 5. – С. 58–67.
5. Крылова Н.Б. Развитие культурологического подхода в современной педагогике / Н.Б. Крылова // Личность в социокультурном измерении: история и современность. – М., 2007. С. 132–138.
6. Кузнецов В.Г. Эстрадно-джазовое образование в России: история, теория, профессиональная подготовка: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – М., 2005. – 47 с.
7. Чернова О.С. Подготовка начинающего эстрадного вокалиста к концертно-исполнительской деятельности // Педагогическое образование в России. – 2014. – № 12. – С. 227–231.
8. Stukalova O.V., Lichutina M.G., Zagurskaya S.G., Ezhov K.S., Tashimova F.S., Teplova D.O. Possibilities of socio-cultural adaptation of the youth of the multinational region: problems and prospects // Man in India. – 2017. – Т. 97. – № 9. – С. 131–141.

М.С. Коняхина

кандидат педагогических наук,
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
Москва, Россия

**РЕАЛИЗАЦИЯ КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ
СИНКРЕТИЧНОСТИ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ ИСКУССТВА
В ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ**

REALIZATION OF THE COMPOSITIONAL AND DRAMATIC SYNCRETISM OF THE FUNCTIONALITY OF ART IN THE PRACTICAL ACTIVITIES OF STUDENTS

Аннотация. Данная статья посвящена рассмотрению практических работ обучающихся на примере реализации синкретичных связей поэтического текста, музыки, включенных в определенный видеоряд, как образцов реализации единой композиционно-драматургической линии. Автором показана многогранная палитра смысловых обращений к драматургической структуре лирики, эпоса, драмы, подчиненных общей логике сюжета и, обуславливающих, тем самым, персонифицированное видение функциональности произведения искусства.

Abstract. This article is devoted to the consideration of practical works of students on the example of the implementation of syncretic connections of poetic text, music included in a certain video sequence, as examples of the implementation of a single compositional and dramatic line. The author shows a multifaceted palette of semantic appeals to the dramatic structure of lyrics, epic, drama, subordinate to the general logic of the plot and, thereby, a personalized vision of the functionality of a work of art.

Ключевые слова: функциональность искусств, драматургическая экранизация, музыка, поэзия, проект.

Keywords: functionality of arts, dramatic adaptation, music, poetry, project.

Понятийная сущностная составляющая любого произведения, считающегося, собственно, произведением искусства, обращает нас по факту своего коммуницирования к интерпретированию. Интерпретация весьма интересная субъективистская квинтэссенция, в которой сложно разграничить степень авторства его создателя и, так называемого, интерпретатора данного проекта. Особенно это актуализируется в реализованной синкретизации музыкального произведения, поэтического текста и выбранного к нему видеофильма или видеоряда. В этой понятийной художественной обобщенности, о важности которой свидетельствовал еще в XVII веке выдающийся английский философ и педагог Джон Локк, возникает интенциональный конструкт, который при синтезации обуславливает полноту восприятия произведения искусства и, возможно, приближает нас к нахождению его истинной первопричины создания. Тем самым встроенность каждого художественно-смыслового компонента в единый композиционно-драматургический ряд при интегрированном вопло-

щении мотивируют обучающихся на «постоянный профессиональный рост и самореализацию» [2, 128].

Рассмотрим, как на примере конкретных связей произведений искусства – поэтического текста, музыки, видеофильма, рождается образно-смысловая драматургическая композиция, четко подчиненная логике сюжета, эмоциональной наполненности и, несомненно, персонифицированная к видению интерпретатора. Здесь важно отметить, что ввиду временных ограничений проектов, обучающимися представлены фрагменты разных произведений искусства (или они даны в компилятивном виде) (табл. 1).

Таблица 1 – Примеры практических работ студентов 4 курса
(направление подготовки: Звукорежиссура зрелищных программ)

№ №	Поэтический текст	Музыкальное произведение	Видеоряд (фильм)	Время звучания
1	А.С. Пушкин «Зимнее утро»	Ф. Шопен «Ноктюрн» ор. 9 № 2; А.Н. Скрябин «Ноктюрн» ор. 5 № 1; П.И. Чайковский ф-п цикл «Времена года», Декабрь «Святки»	Компиляция разных видео- фильмов	2 мину- ты 34 секунды
2	Т. Зачёсова «Я друг твой»	А.Г. Шнитке «Концерт для скрипки» № 1, III часть Andante	«Огненный лис» 2024 г.	1 мину- та 32 се- кунды
3	А.А. Коринф- ский «Свято- гор»	М.П. Мусоргский опера «Борис Годунов», Пролог, 1 картина, вступление; А.П. Бородин опера «Князь Игорь», Плач Ярославны IV действие	«Илья Муро- мец» 1956 г.	1 мину- та 55 се- кунды
4	Б. Пастернак «Ночь»	М. Равель ф-п цикл «Отра- жения», «Лодка в океане»	«Под крышами Парижа» 1930 г.	1 мину- та 48 се- кунды
5	Р.Д. Киплинг, перевод К. Симонов «Се- рые глаза – рассвет...»	П.И. Чайковский ф-п цикл «Времена года», Июнь «Баркарола»	Компиляция разных видео- фильмов	1 мину- та 23 се- кунды

6	З. Гиппиус «Снежные хлопья»	Д.Д. Шостакович «Прелюдия» для ф-п, соч. 34 № 22	«Рассказ слу- жанки» 2018 г.	2 мину- ты 05 секунды

Как видно из представленной выше таблицы, при выборе обращения к конкретной тематике (лирика, эпос, драма), студенты руководствуются личностной многогранной смысловой палитрой, которая затрагивает, с одной стороны, значительный временной период, а, во-вторых, выдерживает единую историческую парадигму. Несмотря на данный факт, все проекты подчинены общей логической сюжетной цепочке следования, включенной в единый круг образов, настроения и композиционной драматургии.

Не являясь профессиональными музыкантами и, обучаясь на театрально-режиссерском факультете по направлению подготовки звукорежиссура зрелищных программ, студенты интуитивно, а, возможно, и сознательно, выбирают весьма созвучные друг другу сочинения. Например, полное лиризма стихотворение «Зимнее утро» А.С. Пушкина и образцы романтической музыки, преломленные в свете фрагментов сочинений Ф. Шопена, раннего А.Н. Скрябина и П.И. Чайковского. Однако по историческому времени разница данных авторов значительна. Или напротив, подчеркнутая близость поэтического слога Б. Пастернака с музыкой французского импрессиониста М. Равеля и выбором фрагментов из музыкального кинофильма 1930 года «Под крышами Парижа» режиссера Р. Клера. Здесь, кроме всего прочего, еще важен и ассоциативный ряд с образами ночи, где качающаяся на воде лодка, вызывает ассоциативный ряд с песней. «Лодка в океане» Мориса Равеля (дословный перевод «барка»), – аллюзия к жанру баркаролы очевидна.

Совсем иначе решена работа в драматическом жанре, в котором выбранное произведение П.И. Чайковского «Баркарола» демонстрирует временное течение через колористический контраст глаз человека. Сложность слога стихотворения английского поэта конца XIX – первой половины XX века Р.Д. Киплинга в переводе К. Симонова смягчила мелодическая линия форте-

пианной партии пьесы композитора, однако, видеоряд, собранный из разных фрагментов, держал ритмический пульс неумолимого контрастного восприятия мира разными его представителями. Здесь словно интонационная плавность воспринимается как желанность спокойствия, между многообразием четырех сторон одного и того же света, с единственным путем выбора любви, чувства, которое уносит арпеджиато высокого регистра фортепиано в заключение произведения. В данном примере образы надежды, мечты решены композиционно-драматургически студентом филигранно точно.

Если рассматривать подобные работы обучающихся как персонифицированные видения функциональности произведений искусства, то есть обобщенно как художественно-творческий проект, то тогда встает вопрос о его реализации как «одной из форм социально-культурной деятельности» в целом [3, 98]. Проект не может быть повторен вторично ввиду его уникальной идентичности. Главное, как отмечает Е.Ф. Командышко, он становится инструментом непрерывного процесса «познания и самопознания» личности [3, 99].

Отражая направленность учебной программы подготовки студентов по специальности «звукорежиссура зрелищных программ», создание «звуковых художественных образов», по мнению С.Н. Мещерякова, есть профессиональная первооснова работы [5, 64]. Безусловно, эта сторона звукорежиссерской деятельности, являясь важной, не исключает, а, скорее, расширяет, дополняя перекодировкой, смысловой образный ряд, тем самым, нивелируя в определенной степени его прикладной аспект.

Студентам были даны задания, включающие реализацию трехуровневого факторного диапазона, а именно: текстовый, музыкальный, визуализационный. Отражение каждого фактора, скрепленного единой композиционно-драматургической линией, обуславливало, перед обучающимися постановку разных вопросов и задач: «Какой текст выбрать и с какой интонацией, какими ударными акцентами апеллировать при его прочтении?»; «Какое музыкальное произведение предпочесть?»; «К какому фильму обратиться или как скомпо-

новать иллюстративный ряд?». Такая задачная многосоставность формирует в звукорежиссере художника, у которого в работе «должно чувствоваться личное отношение к создаваемым образам» [6, 117].

В этой связи особо выделяются проекты студентов в драматургии лирической палитры. Казалось бы, как близки между собой поэтические строчки «Снежных хлопьев» З. Гиппиус, положенные на фортепианные звуки g-moll прелюдии соч. 34 № 22 Д.Д. Шостаковича. Но включенные в двухминутный фрагмент американского телесериала 2018 года «Рассказ служанки», по роману канадской писательницы М. Этвуд, они приобретают совершенно иной смысловой конструкт, обращенный к образности XXI века и, раскрывая, таким образом, безвременность поэзии и музыки заявленных авторов.

Еще более сжаты, а возможно, и напротив, раздвинуты во времени, горизонты видения в представленной работе по драматургии лиризма, где соединены строчки стихотворения «Я друг твой» современного поэта Т. Зачёсовой, фрагменты документального фильма «Огненный лис» 2024 года режиссеров Анны и Дмитрия Шпиленок и звуковое погружение, менее полутораминутного фрагмента, третьей части Andante «Концерта для скрипки» № 1 А.Г. Шнитке. Вневременность затронутых образов есть лишь осознанное стремление к личностному понятийному смысл конструированию, «сопричастное образу» [1, 64].

Подводя итог, хочется обратиться к работе, в которой студентом, препарируя эпический образ, взяты фрагменты фильма «Илья Муромец» 1956 года режиссер А. Птушко, стихотворение «Святогор» русского поэта конца XIX – первой половины XX века А.А. Коринфского, а также фрагменты из опер русских композиторов второй половины XIX века: М.П. Мусоргский «Борис Годунов» пролог, первая картина, вступление; А.П. Бородин «Князь Игорь» плач Ярославны из четвертого действия.

Сложность воплощения эпических образов кроется не только в их масштабности. Удельный вес имеет историческая составляющая, которая ввиду

временной удаленности может быть «прочитана» современными обучающимися различно. В данном случае ритмический пульс стиха и выбранное музыкальное сопровождение держали почти двухминутный фрагмент в повествовательном напряжении, где интонация плача органично вплелась в общий драматургический ход. Визуальный компонент, дополненный тембральными голосовыми подъемами и спадами, четко следовал за текстовым материалом, органично завершая трехстадиальность восприятия художественного образа.

Важно отметить, что подобные проекты, являющиеся элементами образовательного пространства, выполняют в общем конструкте инициализацию нравственного осмысления в сочетании с «обобщением социального опыта», направленного посредством факта своего существования на институцию арт-просвещения [4, 349].

Библиографический список

1. Вежлева Э.К., Шугайло И.В. Конфликт реального с символическим в смыслопорождении музыкальной драматургии // *STUDIA CULTURAE*. – СПб.: Изд-во Институт мира и исследования конфликтов. – 2013. – № 15. – С. 63–75.
2. Жгенти И.В. Принцип интеграции и его возможности в дополнительном профессиональном образовании // *Интеграция искусств в практике работы образовательных организаций разного уровня*. – М.: Изд-во ФГБНУ ИХОиК РАО, 2019. – С. 121–130.
3. Командышко Е.Ф. Арт-менеджмент: учебник. – М., 2023. – 248 с.
4. Командышко Е.Ф. Методологические аспекты арт-просвещения в современном музыкальном образовании // *Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве*. – М.: Изд-во МГИК, 2025. – С. 347–351.
5. Мещеряков С.Н. Специфика работы звукорежиссера (на примере музыкального оформления спектакля «Мертвые души» А. Пантыкина и К. Рубинского) // *Общее и профессиональное художественное образование XXI века (проблемы, стратегии, содержание)*. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 2011. – С. 63–73.
6. Чудинов А.К. Формирование профессиональной компетентности современных звукорежиссеров в вузе // *Вестник МГУКИ*. – М., 2009. – № 3 (29). – С. 114–118.

Ван Чжуне
магистрант,

УО «Белорусский государственный педагогический университет им.М.Танка»
Минск, Беларусь.

Научный руководитель: **Лю Цзин**,
кандидат педагогических наук, доцент,

УО «Белорусский государственный педагогический университет им.М.Танка»
Минск, Беларусь

ДИРИЖЕРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ТЕХНИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МАНУАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ

Wang Zhongye

undergraduate,

Belarusian State Pedagogical University named after M. Tank

Minsk, Belarus.

Scientific adviser: **Liu Jing**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Belarusian State Pedagogical University named after M. Tank

Minsk, Belarus

CONDUCTOR'S INTERPRETATION: ARTISTIC AND TECHNICAL ASPECTS OF MANUAL TECHNIQUE

Аннотация. В статье рассматриваются теоретические и практические аспекты дирижерской интерпретации, анализируются концепции И. А. Мусина, Л. Н. Иконниковой, Г. Ержемского и других исследователей, а также подчеркивается значимость дирижерского жеста как специфического языка музыкальной коммуникации. Особое внимание уделяется взаимодействию дирижера и исполнителей, роли мимики и дирижерского слова в процессе репетиции.

Abstract. The article examines the theoretical and practical aspects of conductor's interpretation, analyzing the concepts of I. A. Musin, L. N. Ikonnikova, G. Erzhemsky, and other researchers, while emphasizing the significance of conducting gestures as a specific language of musical communication. Special attention is given to the interaction between the conductor and performers, as well as the role of facial expressions and verbal communication in the rehearsal process.

Ключевые слова: дирижерская интерпретация, мануальная техника, дирижерский жест, музыкальная выразительность, художественное осмысление, дирижерское мастерство.

Keywords: bel canto, vocal technique, opera performance, opera repertoire, vocal interpretation.

Дирижерская интерпретация представляет собой многогранный процесс, заключающийся в глубоком осмыслении и передаче смысловых и выразительных особенностей музыкального произведения с помощью дирижерского мастерства. Важнейшим аспектом данной интерпретации является не только точное воспроизведение нотного текста, но и умение дирижера проникнуть в суть музыкального произведения, осознавая все нюансы композиторского замысла. Это осознание образов и идей музыки становится основой для формирования художественной и точной интерпретации, отражающей глубину музыкальной мысли.

Одним из ключевых средств реализации дирижерской интерпретации является жест. Он выступает не только как инструмент временной организа-

ции звучания, но и как мощное средство воздействия на исполнительский коллектив. Значительное внимание к выразительности дирижерского жеста уделяют такие авторы, как И.А. Мусин, К.Б. Птица и О.С. Тремзина, каждый из которых вносит свой вклад в развитие теории и практики дирижирования.

И.А. Мусин в своих исследованиях акцентирует внимание на так называемых «выразительных движениях» – жестах, которые обладают способностью раскрывать глубину музыкальной идеи и эмоциональный контекст произведения. К ним он относит такие жесты, как приглашающие, указывающие, отстраняющие и другие, которые обладают определенной эмоциональной окраской и техническими особенностями исполнения. Мусин детализирует технику исполнения этих жестов, обращая внимание на положение кисти, пальцев и других аспектов, которые влияют на выразительность исполнения.

Важной частью его концепции является механика взаимодействия дирижера с оркестром, которая строится по принципу: «музыкальные представления дирижера – двигательные ощущения – выразительные жесты – восприятие исполнителями – процесс воплощения». Дирижерские жесты имеют способность влиять на тембровые и интонационные характеристики звучания, при этом тот же исполнительный коллектив, руководимый разными дирижерами, может продемонстрировать различные качества звучания, тембральные оттенки и уровень выразительности.

Для достижения высокой выразительности жеста дирижер должен прежде всего тщательно изучить партитуру с технической точки зрения. Дирижерская техника, являясь основой для творческой интерпретации, позволяет более точно передать художественные образы произведения. Лишь после того, как дирижер освоит технические аспекты партитуры, он может переходить к работе над эмоциональной и выразительной стороной жеста.

Не менее важным элементом выражения эмоций через дирижерский жест является мимика и взгляд дирижера. Мимика играет существенную роль в усилении выразительности жестов, а взгляд дирижера оказывает прямое во-

левое воздействие на исполнителей, влияя на их эмоциональное восприятие музыки. В истории дирижирования сохранились примеры, когда отсутствие выразительности мимики значительно затрудняло процесс обучения дирижированию. К примеру, в Московской консерватории в 1926 году на занятиях с учащимися, слепыми от рождения, несмотря на выдающиеся музыкальные данные, недостаток визуальной выразительности лица мешал полному освоению дирижерской профессии.

Мимика и взгляд дирижера должны быть органичной реакцией на содержание музыки, а не результатом механического заучивания жестов. Искренность и естественность этих выразительных средств становятся залогом успешной передачи эмоций и глубины интерпретации. Важнейшим аспектом формирования такой искренности является чувство меры, которое у начинающего дирижера развивается со временем. Это чувство не только связано с общим уровнем музыкальной культуры, но и непосредственно зависит от эрудиции, музыкального слуха и вкуса. Для успешного формирования чувства меры полезно обратиться к работам К.С. Станиславского, в которых содержится ряд важных рекомендаций относительно художественного переживания и выражения эмоций.

Л.Н. Иконникова в своей книге «Интерпретаторская культура хорового дирижера» акцентирует внимание на различных средствах выразительности, которые лежат в основе дирижерской интерпретации. Она выделяет не только жест и мимику, но и так называемое «интерпретационное дыхание», которое, проявляясь через ауфтакт, становится важным элементом исполнительской практики. Для начинающего дирижера полезным упражнением является совмещение движения ауфтакта с вдохом, однако это возможно лишь после осознания содержания и характера музыкальной фразы. Такое упражнение не только развивает выразительность жеста, но и делает его более осмысленным, естественным и гармоничным.

Как отмечает Иконникова, «жест, который не исходил бы из эмоции и не был бы рожден дыханием, всегда остается поверхностным и бессодержательным. Нужно понимать, что дыхание не происходит от жеста, а наоборот, жест рождается из дыхания.» Это дыхание – результат искреннего переживания музыки, и оно определяется глубиной личной эмоциональной реакции дирижера на произведение. Переживание, в свою очередь, является результатом встречи художественной правды музыкального произведения с жизненной правдой самого творца.

Однако важность дирижерского жеста и мимики нельзя преуменьшать: они занимают центральное место в исполнительском искусстве, но немаловажную роль в интерпретации играет и дирижерское слово. Умение правильно и четко передать свою трактовку музыкантам в процессе репетиций – это необходимая часть работы дирижера. Каждое слово, произнесенное в зависимости от контекста, влияет на восприятие исполнителями произведения. Для начинающего дирижера крайне важно тщательно продумать, что и как он будет говорить о своем подходе, чтобы обеспечить максимальную точность в передаче интерпретации.

Для создания убедительной интерпретации дирижер должен ясно понимать, что именно он хочет получить от коллектива [1]. Это требует не только знания партитуры, но и глубокого осознания замысла композитора, источников вдохновения произведения и историко-культурного контекста, в котором оно было создано. Такой всесторонний подход позволит дирижеру раскрыть подлинный смысл произведения и точно передать его эмоциональную суть.

В результате освоения разнообразных художественно-выразительных средств дирижер способен не только точно исполнить музыкальное произведение, но и превратить техническое исполнение в полноценное художественное переживание, создавая тем самым глубокий художественный образ, который будет восприниматься зрителями и слушателями.

В современном музыкальном искусстве коллективное исполнение представляет собой сложную и многогранную систему художественной коммуникации, в которой выделяются ключевые участники взаимодействия: композитор, дирижер, исполнитель и слушатель. В этой системе также можно выделить различные формы коммуникационных актов, таких как репетиции и концерты, а также средства общения, включая музыкальное произведение, нотный текст и исполнительские приемы. Одним из центральных элементов этой системы является дирижерский жест – выразительное средство управления, которое претерпело значительную эволюцию, вобрав лучшие черты различных техник дирижирования и на сегодняшний день служит мощным инструментом не только для руководства, но и для художественного воздействия на исполнителей.

Современные исследования в области дирижирования подчеркивают, что в музыкальной теории и практике основное внимание уделяется художественным функциям дирижерского жеста. Это связано с тем, что выразительные мануальные движения стали основным инструментом дирижера для коммуникации, интерпретации произведений и воздействия на оркестр. Однако, несмотря на широкое признание важности жеста, его художественная роль остается абстрактной и многозначной, что порождает разнообразие подходов к трактовке его функций и затрудняет выведение единого и универсального определения.

Одним из распространенных взглядов является восприятие дирижерского жеста как своего рода специфического языка, который способен передавать не только технические указания, но и эмоциональные и выразительные нюансы музыкальной композиции. Так, Г. Ержемский в своих работах подчеркивает, что каждый жест дирижера выполняет не только техническую задачу, но и способствует внутреннему общению с исполнителями. В своей трактовке он утверждает: «Каждое движение дирижера не просто выполняет техническое задание, но и внутренне общается с музыкантами, призывая их сыграть, выра-

зить определенную эмоцию». Таким образом, дирижерский жест становится не только механическим указанием, но и живым, эмоционально насыщенным взаимодействием, которое помогает воплотить в жизнь художественную концепцию произведения.

Это представление о дирижерском жесте как неотъемлемой части музыкального общения подчеркивает важность осознания и развития выразительных возможностей этого средства, что непосредственно влияет на качество исполнительского процесса и на глубину восприятия произведения слушателями.

И. Мусин в своей концепции языковой роли дирижерского жеста акцентирует внимание на том, что искусство дирижера – это не просто процесс управления коллективом, но и деятельность, основанная на общении и воздействии через язык жестов. По его мнению, дирижерский жест представляет собой особую форму языка, который, подобно речевому, выполняет множество функций, включая передачу динамики звучания, акценты на остроте и связности звукоизвлечения, а также выполнение задач информирования, убеждения и побуждения к действию. Этот жестовый язык становится важнейшим инструментом для дирижера, который взаимодействует с оркестром через систему знаков, которые способны создавать эмоциональные и технические образы.

Мусин утверждает, что, как и любой другой язык, жесты дирижера обладают индивидуальными особенностями. Каждый дирижер в процессе работы с оркестром использует свойственный ему мануальный язык, который является не просто набором стандартных жестов, но и результатом творческой фантазии и личной художественной выразительности. Он пишет: «Каждый дирижер общается с оркестром, применяя мануальные средства, свойственные его индивидуальности» [2, 15]. Это утверждение указывает на творческую природу дирижерского жеста, который, согласно Мусину, является видом искусства, включающим в себя процесс создания уникальных и оригинальных художественных ценностей.

Подчеркивая, что жестовый язык дирижера представляет собой не просто техническое средство, а акт творческого самовыражения, И. Мусин раскрывает концепцию дирижерского жеста как активного элемента художественного воздействия, способного передавать замыслы композитора и усиливать восприятие музыки. В этом контексте жест дирижера становится не только инструментом, но и самостоятельным художественным продуктом, в чем сходятся взгляды Мусина и других теоретиков, таких как Г. Ержемский.

Отметим, что в трактовке мануальной техники как языка, представленной Мусиным, также проявляется важный аспект воздействия жеста на оркестр и воспринимающего его [2]. Этот подход расширяет понимание дирижерского жеста как неотъемлемой части музыкальной интерпретации, где каждый жест становится индивидуальным творением, живым и неповторимым в каждом конкретном исполнении. В свою очередь, рассмотрение жеста с точки зрения его связи с музыкальным текстом, как делают К. Ольхов, Б. Смирнов и Д. Варламов, добавляет еще одну важную грань в понимание художественной функции жеста: жест является не только инструментом выражения дирижерского замысла, но и неотделим от самого музыкального произведения.

Дирижерский жест, рассматриваемый как мануальная модель, является не только средством передачи музыкального содержания, но и активным инструментом его преобразования. В контексте этих теорий дирижерское искусство предстает как сложная и многогранная система, в которой мануальная техника играет роль не только управления, но и создания художественной модели музыки, служащей ориентиром и вдохновением для исполнителей.

Художественная функция дирижерского жеста становится многогранной, включающей такие аспекты, как моделирование, артикулирование, общение через язык жестов, а также предвосхищение и фиксацию музыкального звучания. Каждый из этих компонентов играет свою значительную роль в реализации дирижером своих художественных замыслов. Мануальная техника

дирижера, будучи унифицированным инструментом, позволяет ему выполнять несколько функций одновременно, в зависимости от музыкальной ситуации. Это требует от дирижера особой гибкости, так как преобладание той или иной функции в конкретной ситуации зависит от характеристик произведения и потребностей исполнительного процесса [3].

Таким образом, дирижерский жест представляет собой сложную, многослойную и многозадачную функцию, в которой каждый элемент – от артикуляции до предвосхищения и фиксации – имеет важное значение для создания целостной и выразительной музыкальной интерпретации. Взаимодействие этих функций позволяет дирижеру не только управлять исполнением, но и активно влиять на восприятие музыкального произведения, тем самым создавая полное и глубокое художественное воздействие на публику и музыкантов.

Библиографический список

1. Иконникова Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера. – М.: Музыка, 2011. – 248 с.
2. Мусин И. А. Жест в музыке: дирижерское искусство и его выразительные средства. – Санкт-Петербург: Композитор, 2006. – 320 с.
3. Green E. A. H. The Modern Conductor. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 2003. – 352 p.

Л.А. Пиджоян

кандидат педагогических наук, доцент,
ФГБОУ ВО «Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»
Елец, Россия

АДАПТАЦИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ ИЗ КИТАЯ К РОССИЙСКИМ КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМ УСЛОВИЯМ

Larisa A. Pidzhoyan

Candidate of Pedagogic Sciences,
Associate Professor of Music Education,
Bunin Yelets State University
Yelets, Russia

ADAPTATION OF STUDENTS FROM CHINA TO RUSSIAN CULTURAL AND EDUCATIONAL CONDITIONS

Аннотация. Обращение к проблеме социокультурной адаптации иностранных обучающихся в российских вузах позволило автору акцентировать внимание на интеграции

студентов из Китая в российское образовательное пространство. Обозначены этапы социокультурной адаптации иностранных студентов. Приведенные результаты анкетирования способствовали обоснованию условий успешной адаптации обучающихся из Китая в ЕГУ им. И.А.Бунина.

Abstract. Addressing the problem of socio-cultural adaptation of foreign students in Russian universities allowed the author to focus on the integration of students from China into the Russian educational space. The stages of socio-cultural adaptation of foreign students are outlined. The presented survey results contributed to the substantiation of the conditions for successful adaptation of students from China to Bunin Yelets State University.

Ключевые слова: социокультурная адаптация, культурно-образовательная среда, интеграция, обучающиеся из Китая.

Keywords: socio-cultural adaptation, cultural and educational environment, integration, students from China.

В последние десятилетия отмечается усиление интеграционных связей между Россией и Китаем в различных сферах - политической, экономической, культурной и образовательной. Взаимодействие двух стран в области образовательной политики подтверждается ежегодным увеличением количества поступающих обучающихся из Китая в российские вузы. Помимо востребованности технических, экономических, математических профилей среди абитуриентов из Поднебесной ценится сегодня и получение музыкально-педагогического образования.

В Елецком государственном университете заключены договоры по вопросам образования и науки с образовательными учреждениями Китая (Нантунский университет, Наньшаньский педагогический университет, Хуайиньский педагогический университет и мн.др.). Работа в данном направлении ведется и на сегодняшний день.

Ежегодное увеличение количества обучающихся из Китая в университете позволяет быстрее адаптироваться к условиям жизни в незнакомой им стране и успешнее интегрироваться в российское образовательное пространство. В тоже время проблема адаптации таких обучающихся к новой социокультурной (в том числе языковой) и образовательной среде остается достаточно острой.

Процесс социокультурной адаптации большинство ученых связывают с явлениями “вхождения” или “включения” человека в новую культуру, подчер-

кивая важность успешного взаимодействия представителя иной культуры и его новой «среды обитания», приобретения новых знаний и навыков, необходимых для жизни, а также усвоения культурных норм, ценностей и языка [5].

О.А.Береговая, А.В.Декар в своем исследовании отмечают, что адаптацию целесообразно рассматривать как «...результат процесса аккультурации индивида»; важнейшей характеристикой социокультурной адаптации, в данном случае, является межкультурное общение [2].

В структуре социокультурной адаптации наиболее распространенными являются следующие этапы, среди которых: медовый месяц, период кризиса («культурный шок»), период восстановления и приспособления (адаптация и интеграция). Успешность процесса адаптации обусловлен интеграцией индивида в новое для него сообщество и его способностью осуществлять взаимодействие и строить диалог с другой культурой (или другими культурами).

В работе Сунь Сяопэн подчеркивается: проблемы адаптации китайских студентов, получающих образование в российских вузах, связаны, прежде всего, с их «...социально-культурными и психологическими особенностями», а также своеобразием накопленного опыта учебной деятельности [6].

На наш взгляд важно отметить, что успешность освоения образовательной программы обучающимися из Китая в российском вузе во многом обусловлена степенью интеграции в российское культурно-образовательное пространство.

В контексте исследуемой проблемы с обучающимися из Китая по направлению подготовки «Педагогическое образование» Елецкого государственного университета было проведено анкетирование. По окончании третьего семестра данным студентам было предложено ответить на следующие вопросы:

- почему вы приняли решение получить образование в России?
- из каких источников вы узнали о Елецком государственном университете им. И.А. Бунина?

- какой временной период вам потребовался, чтобы адаптироваться к условиям проживания в России?

- какой временной период вам потребовался, чтобы адаптироваться к условиям обучения в России?

- испытывали ли вы сожаление, что приехали обучаться в Россию?

Отвечая на первый вопрос, все обучающиеся отметили, что получение образования в России считается престижным и увеличивает шансы на успешное трудоустройство в Китае. Особо был отмечен тот факт, что именно обучение в России позволяет ближе познакомиться с культурным богатством и наследием нашей страны.

Это подтверждает и исследование Сунь Сяопэн, посвященное изучению проблем социокультурной адаптации обучающихся из Китая. Автор отмечает, что значительная часть молодежи в Поднебесной мотивированы на получение иностранного диплома, который увеличивает шансы молодого специалиста на продвижение в карьере, даже, несмотря на то, что им приходится преодолевать многочисленные трудности и приспосабливаться к новым культурным и языковым условиям [6].

Отметим, что различные исследования показывают, что в качестве способов распространения различных данных среди китайских абитуриентов о российских университетах называется реклама вуза (через различные информационные площадки), взаимодействие с компаниями-агентами и др. [1], [4]. Решающим аргументом в выборе ЕГУ им. И.А.Бунина студенты из Китая называли взаимодействие двух учебных заведений по вопросам образования (на основе заключенных договоров), которое позволило руководству познакомиться с условиями обучения и проживания иностранных студентов и предложить им получить высшее образование именно в данном вузе.

В качестве временного периода адаптации к условиям проживания в России все обучающиеся называли срок 1 месяц. По нашим наблюдениям процесс адаптации не ограничивается данным периодом. Он, безусловно, более

длительный; характеризуется преодолением бытовых трудностей, адаптацией в новом климатическом и часовом поясе. Также обучающиеся отмечали, что недостаточное знание русского языка осложняло не только «бытовую» адаптацию, но и социализацию, и интеграцию в университетскую среду.

На вопрос «Испытывали ли вы сожаление, что приехали обучаться в Россию?» все обучающиеся ответили отрицательно, подчеркивая то обстоятельство, что получение высшего образования в России позволяет им познакомиться с технологиями и методиками обучения и воспитания в области музыкального искусства. Получение музыкально-педагогического образования в российском университете расширяет их представление о профессии в целом и способствует обогащению их знаний и умений, формированию профессионального сознания на основе интеграционного взаимодействия двух образовательных систем.

Важно отметить, что в Елецком государственном университете им. И.А. Бунина созданы определенные условия социокультурной адаптации иностранных обучающихся. Обозначим их.

Взаимодействие международного отдела со всеми структурными подразделениями университета по поддержке и сопровождению обучающихся из Китая. До прибытия в вуз обучающиеся получают подробную информацию, касающуюся условий обучения и проживания. Причем контакт осуществляется и на уровне руководства с родителями будущих студентов.

Также осуществляется координация всех специалистов по вопросам оформления документов, размещения и проживания в общежитии, прохождения медицинской комиссии и получения необходимых документов в миграционной службе; решения бытовых вопросов. Куратор в данной ситуации помогает иностранным студентам преодолевать все трудности, особенно остро проявляющиеся на этапе адаптации в течение первого года, среди которых проблемы с заселением в общежитие, изменения в режиме труда и отдыха, помогает взаимодействовать с различными службами и т. д.

- Увеличение количества часов на изучение основ русского языка посредством организации дополнительных курсов и организации мероприятий, нацеленных на межкультурную коммуникацию.

- Вовлечение обучающихся в культурно-образовательные мероприятия и музыкально-просветительские проекты университета. Это условие имеет важнейшее значение, так как показывает практика и подтверждают различные исследования, обучающиеся из Китая довольно неохотно вступают в близкие контакты со студентами из других стран на начальном этапе обучения, предпочитая общаться с представителями своей национальности. Данное условие позволяет преодолеть определенную языковую изоляцию и способствует межкультурной коммуникации со всеми участниками культурно-образовательной среды университета.

- Важнейшая составляющая работа куратора с иностранными студентами – знание их культуры и традиций, изучение национальных и психологических особенностей, которые позволят выстраивать диалог с представителями другой культуры и оказывать помощь по различным вопросам.

Подводя итог вышесказанному, важно отметить, что реализация вышеуказанных условий должна носить комплексный и системный характер. Это позволит обойти острые углы в процессе социокультурной адаптации обучающихся из Китая в российских вузах, способствовать их успешной интеграции в российское образовательное пространство и сформировать ценностное отношение к получению будущей профессии.

Библиографический список

1. Беляев В.П., Подергина Е.А. Опыт сотрудничества Уральского государственного горного университета с вузами КНР в научно-образовательной и культурной областях // Педагогическое образование в России. – 2016. – № 11. – С. 15–19.
2. Береговая О.А., Декар А.В. Проблемы социокультурной адаптации китайских студентов в российских вузах // Alma mater (Вестник высшей школы). – 2024. – № 8. – С. 53–58.
3. Ли Сюеюань. Адаптация китайских студентов младших курсов к обучению в вузе: аксиологический подход (на материале специальности «Русский язык как иностранный»): дис. ... канд. пед. наук. – Комсомольск-на-Амуре, 2009. – 244 с.

4. Пиджоян Л.А. Специфика профессиональной подготовки обучающихся из Китая в условиях российских вузов (на примере магистратуры) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2023. – № 10 (183). – С. 120–126.
5. Ременцов А.Н., Казанцева А.А. Социокультурные аспекты адаптации иностранных студентов в российских вузах // Alma mater (Вестник высшей школы). – 2011. – № 7. – С. 10–14.
6. Сунь Сяопэн. Основные проблемы социокультурной адаптации студентов из китайской народной Республики в условиях российской системы высшего образования // 2017. – № 1 (15). – URL: <https://cyberleninka.ru/> [Дата обращения: 25.01.2025].

Гоу Цзе

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай.

Научный руководитель: **Р.Н. Слонимская**

доктор педагогических наук, профессор

ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПОПУЛЯРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
(ПОП-МУЗЫКИ) В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ ФОРТЕПИАННОГО КЛАССА ВУЗА:
К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАЗЛИЧНЫХ СТИЛЕЙ**

Gou Jie

graduate student,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen,
St. Petersburg, Russia, China.

Scientific adviser: **Raisa N. Slonimskaya**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen
St. Petersburg, Russia

**THE PERFORMANCE POTENTIAL OF POPULAR MUSIC
IN THE TEACHING PROCESS OF THE UNIVERSITY PIANO CLASS:
THE PROBLEM OF INTERPRETING DIFFERENT STYLES**

Аннотация. Статья представляет актуальную проблему – потенциал обогащения учебного репертуара пианистов. В качестве примеров взяты образцы современной поп-музыки, распространенные среди молодежи. Также автором была представлена краткая история становления жанра. Наконец, описаны дидактические особенности исполнительско-педагогической интерпретации представленных музыкальных произведений в фортепианном классе.

Abstract. The article presents an urgent problem – the potential for enriching the pianists' educational repertoire. Samples of modern pop music, common among young people, were taken as examples. Author also presented a brief history of the genre's formation. Finally, the didactic features of the performing and pedagogical interpretation of the presented musical works in the piano class were described.

Ключевые слова: фортепианная педагогика, исполнительская интерпретация, современное искусство, поп-музыка.

Keywords: piano pedagogy, performance interpretation, modern art, pop-music.

Истоки возникновения поп-музыки восходят к концу XIX века и связаны с открытиями, сделанными Т. Эдисоном. Тот обнаружил, что звук можно воспроизвести с помощью алюминиевой фольги, обернутой вокруг вращающегося металлического цилиндра. Именно так возник фонограф, впоследствии, вдохновивший Э. Берлинера на создание граммофона, где для записи звука использовались плоские диски. Производить их стало дешевле и проще, в связи с чем представители среднего класса смогли приобрести подобные устройства. Позднее, Э. Берлинер основал собственную компанию, занимающуюся массовым распространением пластинок.

В рассматриваемый временной промежуток во многих странах стали приниматься законы, защищающие авторское право. На территории Соединенных Штатов популярность получил коллектив «Тин-Пэн-Элли» (что переводится как «Переулочек жестяных кастрюль»), названный подобным образом из-за какофонии звуков множества роялей, игравших в демонстрационных залах издательств. Музыкантов хвалили за то, что они быстро адаптировались ко вкусам целевой аудитории. Популярные жанры расширились от оперы до водевиля – коротких, живых номеров с участием певцов, танцоров, фокусников – и регтайма – фортепианной музыки, характеризующегося синкопированной мелодией.

Их идеи были продолжены с выходом спокойных баллад И. Берлина, К. Портера и Дж. Гершвина, а также деятельностью авторских коллективов начала 1950-х годов, как Дж. Лейбер и М. Столлер. Серф-музыка, воплощенная такими артистами, как «Beach Boys», «Jan and Dean» и «Dick Dale», прославляла жизнь молодых людей, проживающих в Калифорнии.

Синтезатор появился на рынке в 1964 году, через два года после того, как «The Beatles» начали штурмовать хит-парады, возвестив о рождении рока. Самую большую революцию совершили четыре музыканта из Дюссельдорфа,

выступавшие под псевдонимом «Kraftwerk». Пока их коллеги экспериментировали с роком, они решили использовать достижения электроники для создания поп-песен. Их вдохновили как хиты «The Beach Boys», так и эксперименты К. Штокхаузена.

В 1970-х годах глобальная музыкальная индустрия быстро развивалась – создавались новые лейблы, появились студии звукозаписи, популяризовались многие жанры. Когда панк-группа «Tubeway Army» нашла новое репетиционное помещение в Лондоне, их гитарист Г. Ньюман наткнулся на синтезатор, оставленный другой группой, игравшей в том же подвале. Заинтригованный увиденным, он начал наигрывать на нем простые ноты. Будучи любителем научно-фантастической литературы, он сразу же уловил в этих необычных звуках атмосферу психоделических романов Дж. Г. Балларда и Филипа К. Дика. Параллельно, в нескольких кварталах группа «Ultravox!» под руководством вокалиста Дж. Фокса играла простые песни, черпая вдохновение как из панка, так и из глэм-рока. Поскольку цены на синтезаторы резко упали, двое студентов Шеффилдского политехнического института, М. Уэр и К. Марш, решили приобрести один из них, чтобы реализовать амбициозный план по созданию электронной поп-музыки. Денег у них хватило только на один инструмент – «Korg 700S». Вот почему они пригласили своего коллегу А. Ньютона, у которого есть похожий инструмент – «Roland S100». Так была сформирована группа «Future», а четвертый студент, Ф. Оки, был приглашен петь, потому что был похож на рок-звезду. Их дебютный сингл 1978 года «Being Boiled» удивил своим леденящим душу звучанием, экзистенциальными текстами и экспериментальным продюсированием.

Спустя десятилетие, по всему миру стали проводиться тематические фестивали, доходы с которых шли на достижение благотворительных целей, например, «Живая помощь», где участвовали знаменитые артисты. Цель мероприятия – помощь пострадавшим гражданам Эфиопии, которые пережили голод. Л. Паваротти положил начало эре коммерциализации оперы, давая кон-

церты на спортивных стадионах и выпуская альбомы, на которых он пел с популярными звездами (такими как Дж. Б. Джови и Р. Мартин). Соответственно, музыка стала средой, служащей обществу в самых важных, экзистенциальных вопросах, и многие люди перестали воспринимать ее эстетические свойства.

Существовала и другая группа творцов – инициаторами перемен стали, в основном, молодые люди, восставшие против ценностей доминирующей культуры. Они критиковали потребительский образ жизни, а также отвергали существующие формы власти, пытаясь создать новую систему, то есть контркультуру, состоящую из утопических видений реальности, которые возвращали свободу, равенство, братство, на первый план. Контркультура также охватывала сферу художественной деятельности, в рамках которой искали новые средства самовыражения, стирающие границы между искусством и жизнью. К таковым относилась рок-музыка как выражение свободы. Она позволяла передавать толпе молодых людей как содержание политических манифестов, так и размышления об окружающей социокультурной реальности.

Однако большое внимание к применению дидактического потенциала поп-музыки на учебных занятиях наиболее ярко проявилось Тэнглвудском симпозиуме, прошедшем в 1967 году, где были обсуждены актуальные вопросы музыкального образования, например, переосмысление содержания образовательных программ в соответствии с социокультурными изменениями в обществе или необходимость профессионального развития педагогов [4, 36]. Фокус преподавателей и музыкантов-исполнителей был ориентирован на ценность творческого мышления обучающихся всех возрастов. Ими же предложена рекомендация, связанная с постепенным расширением педагогического репертуара.

С тех пор в научном сообществе ведутся широкие дискуссии насчёт текущего положения поп-музыки в человеческом обществе. Одни авторы, такие как Е.Б. Костюк считают, что ее популярность сопряжена с повсеместной деградацией искусства, ибо она предназначена для широких масс населения, а

также выполняет исключительно развлекательную функцию [2, 50]. Произведения создаются только для получения финансовой выгоды, в связи с чем они либо намеренно упрощаются, либо пытаются манипулировать вниманием слушателей при помощи автотюна и клипов с дорогими визуальными эффектами. Педагоги, придерживающиеся аналогичного мнения, представляют ей незначительное место в учебных программах, называя мимолетной модой, формой развлечения, которая не выдерживает конфронтации с произведениями серьезной музыки.

Другие исследователи рассматривают ее в качестве значимой формы художественного выражения, например, об этом говорится в трудах А.И. Михайловой [3]. По их мнению, творцы стремятся выразить собственные взгляды на разнообразные темы, поддерживают политические темы, пропагандируют борьбу за справедливость. Специфические качества популярных произведений, за которые их так ценят молодые поколения, делают внедрение подобных сочинений сложной задачей для современной образовательной модели.

Важным отличием популярной музыки является ее широкая доступность и связанная с этим открытость каждому слушателю – независимо от его социального и имущественного статуса. Тот может составлять плейлисты с помощью широкодоступных онлайн-плееров (например, «Spotify», «Apple Music», «YouTube»).

Такая же свобода присутствует среди музыкантов, которые могут распространять композиции по всему миру с помощью интернета без посредничества с звукозаписывающими компаниями. В прошлом они сначала зависели от издателей нот XIX века, пропагандирующих транскрипции великих произведений в версиях, упрощенных для фортепиано в четыре руки, затем их деятельность регулировалась радиостанциями, телевидением, организаторами концертов, которые диктовали мировые музыкальные тенденции.

В результате в текущие дни возникают образовательные учреждения, специализирующиеся на достижениях современной поп-индустрии. К таковым

относится институт «Universal University», расположенный в Москве. В рамках учебно-воспитательного процесса студенты создают оригинальные произведения в разнообразных жанрах, учатся играть на цифровых инструментах, сотрудничают с одноклассниками для реализации творческой идеи. Аналогичные образовательные инициативы предлагаются на базе Академии эстрады Баден-Вюртемберг (Германия). Знаменитыми студентами, которые когда-либо обучались здесь, являются У. Берд, К. Космо, К. Хесслер и т. д.

Тем не менее, в современной научной литературе имеется ограниченное количество трудов об использовании популярной музыки на разнообразных этапах обучения студентов в массовом масштабе. Многие из этих публикаций затрагивают подобные вопросы либо косвенно, например, в контексте хобби, либо в контексте преподавания иностранного языка. Несомненно, стоит обратить внимание на уже изученные аспекты использования потенциала популярной музыки в фортепианном образовании. По словам Е.А. Ульяновой и В.И. Желудковой, при грамотном подходе она выполняет экспрессивно-эмоциональную, развлекательную, социализирующую, коммуникативную функции [5].

Кроме того, Е.Н. Горкальцева и В.М. Ростовцева отмечают следующие преимущества внедрения подобных сочинений в структуру учебных занятий:

- повышенная вовлеченность учащихся, то есть, когда они будут исполнять музыку, которая им нравится, то с большей вероятностью примут участие в учебно-воспитательном процессе;
- совершенствование навыков критического мышления, ибо зачастую поп-музыка включает сложные элементы;
- изучение подобных образцов искусства позволяет развивать такие навыки, как импровизация;
- поп-музыка поощряет студентов к творческому самовыражению, позволяя тем исследовать собственные идеи [6, 129].

Несмотря на обилие положительных сторон внедрения поп-музыки на учебных занятиях, их по-прежнему стоит воспринимать осторожно, лишь в контексте развлекательной функции, а не просветительской. Подобные произведения созданы для финансовой выгоды, в связи с чем в их основу положены простые, зачастую лишенные смысла текста. Большое значение придается созданию дорогих клипов, где на первый план выходят внешний вид исполнителя. Музыкальные элементы популярной песни, такие как ритм и высота звука, также оказывают влияние на организм человека. Вышеупомянутые свойства вызывают увеличение сердцебиения. Р. Миддлтон использует музыкальный пример (Мадонна, «Where's the Party»), чтобы продемонстрировать следующие взаимоотношения между музыкой и человеческим телом:

- тяжелый, повторяющийся ритм – движение ног, подчеркивание ритма грува с помощью гитары и синтезатора – подергивание корпуса;
- повторение аккордовых последовательностей (I–IV) в куплете и припеве – расслабление;
- построение вокальной фразы в припеве по принципу призыва-ответа – стремление создать коммуникативную ситуацию.

Показательно, что автор ставит знак вопроса рядом с каждой описанной реакцией организма на звук, указывая не только на гипотетический характер своих суждений, но и на субъективный характер ощущений.

Соответственно, образовательную ценность шедевров мировой классики отрицать нельзя.

Так какие же жанры популярной музыки могут использоваться в обучении пианистов? В первую очередь, *синти-поп*, имеющий повторяющиеся ритмы, которые легко запоминаются. В нем доминирует звучание цифровых синтезаторов, которые позволяют экспериментировать с оригинальными идеями. Часто используются звуковые эффекты, такие как эхо. Тексты песен часто просты и затрагивают темы одиночества, цифровизации общества, человеческого будущего. В качестве примера приведём деятельность японского компо-

зителя, Р. Сакамото (1952–2023), создавшего группу «Yellow Magic Orchestra». Новаторство заключалось в использовании микропроцессорного музыкального секвенсора «Roland MC-8 Microcomposer», а также выборки звуков из видеоигр. В июне 2024 года проводился фестиваль «Sound Up», отдающий их творчеству дань памяти, где принял участие фортепианный дуэт Р. Маммадова и И. Яковенко.

Само зарождение жанра произошло довольно необычно: в апреле 1978 года в Париже журналистов пригласили на официальную премьеру нового альбома «Kraftwerk». Вместо музыкантов на сцене клуба они увидели четыре манекена, стилизованных под участников группы. Из динамиков раздалась запоминающаяся мелодия, сопровождаемая механическим ритмом, а голос вокадера объявил: «Мы роботы». Под их влиянием итальянский продюсер, Дж. Мородер, решил создать новое видение диско-музыки. Используя голос вокалистки Д. Саммер, он записал электронную песню «I Feel Love», которая стала огромным хитом в танцевальных клубах. Параллельно Д. Боуи, сидевший в берлинской студии «Hansa», работал над трилогией альбомов. В этом ему помогал Бр. Ино, который создал минималистское видение электронной музыки под названием «эмбиент» после ухода из глэм-группы «Roxy Music».

На занятиях с пианистами проще всего работать с подобными произведениями при использовании цифровых синтезаторов известных марок, таких как «Yamaha». В качестве примеров рекомендуется брать известные группы, такие как «A-ha» или «Dereche Mode», так будет проще перекладывать аккордовые прогрессии. В структуру учебных занятий также можно включить тематические видеоклипы, создающие аутентичную атмосферу 80-х годов. В основном, они опубликованы на видеохостинге «Youtube».

Во-вторых, джаз, созданный музыкантами из Нового Орлеана, такими как К. Оливер и Л. Армстронг. Как отмечает А.Н. Веретенников, «уникальность джазового аккомпанемента заключается в том, что несколько различных музыкантов могут исполнить ансамблем какую-то определенную мелодию

практически без подготовки, опираясь исключительно на стиливые элементы гармонических структур с широким использованием методов импровизации» [1, 17]. Для нее характерны синкопированные ритмы, хроматизм, сложные ритмические фигуры. Ключевыми представителями жанра являются Д. Эллингтон, Г. Миллер, К. Хокинс.

Многие авторы советуют использовать стиль «буги-вуги», который берет свое начало в инструментальном блюзе. Иногда встречаются формы, содержащие рэгтайм и страйд-фортепиано. Основопологающей работой является композиция «Буги-вуги Пайнтопа» П. Смита. Басовые и мелодические партии часто очень живые, создавая бодрое настроение внутри слушателей. Главными представителями буги-вуги были А. Аммонс и П. Джонсон. Они часто играли вместе, и их легендарным концертом стало совместное выступление в Нью-Йорке в Карнеги-холле (1938).

Рассматриваемый жанр также идеально подходит для учебных занятий с пианистами. В основе джаза лежит импровизация, дающая возможность для творческого самовыражения для каждого музыканта. Она подходит для ансамблевого музицирования, можно организовать музыкальный диалог между роялями, когда один инструмент отвечает на фразу, сыгранную другим. Большую роль сыграет знакомство с его самобытностью: синкопированные ритмы, свинг, блюзовые гаммы и т. д. Это можно воплотить при помощи документальных фильмов, раскрывающих исторический и социальный контекст появления джазовых музыкантов. Можно взять за основу конкретное произведение: «Опавшие листья» под авторством Ж. Космы.

Однако при создании образовательных программ следует учитывать существование массовой культуры, ибо представители молодого поколения находятся под сильным влиянием средств массовой информации и Интернета. Соответственно, в процессе использования произведений в жанре поп-музыки целесообразно применение информационных технологий, в частности, компьютерных программ, которые одновременно формируют цифровую компе-

тенцию учащихся. В первую очередь, к ним относятся аудио-зацикливатели, которые позволяют записывать и воспроизводить короткие музыкальные отрывки. В таких обстоятельствах можно выполнить ритмическое упражнение: студентам предлагается создать простую композицию без использования музыкальных инструментов. Они могут только хлопать, свистеть, петь, иными словами, использовать любые звуки, которые они способны воспроизвести посредством своего голоса и собственного тела. Преподаватель задает базовый ритм, который, в последствии, записывается с помощью подготовленного микрофона, подключенного к компьютеру и выбранной программы. Задача учащихся – придумать дополнительные мелодии и создать оригинальную композицию.

Для практики интонирования можно использовать виртуальный инструмент, называемый камертоном, чаще всего используемый для гитары, рояля, скрипки и т.д. В процессе создания музыки преподаватели, как правило, прибегают к использованию удобных приложений, таких как «Garageband» от «Apple», «Ableton Live» от «Ableton» или «Sequel» от «Steinberg». Их отличает понятный интерфейс. Такой способ использования программного обеспечения в обучении позволяет давать учащимся задания и заставлять их работать над проектами самостоятельно, индивидуально или в группах, что развивает их творческие способности, воображение. Аналогично с использованием синтезатора – для учебных целей больше подойдут известные марки на рынке, такие как «Yamaha».

Их внедрение сопровождается реализацией ряда учебно-воспитательных задач: расширение кругозора студентов (знакомство с новыми жанрами, такими как синти-поп или джаз-фолк), формирование эстетического вкуса (понимание эстетической ценности выбранных произведений, выделение отличий «высокой» и «низкой» культур), облегчение восприятия сложных тем (становление ответственности). Сюда же относится тот факт, что поп-музыка способна мотивировать к обучению тех учащихся, не имеющих музыкального слуха,

и поэтому находящихся в невыгодном положении во многих видах творческих деятельности, а также часто не желающих самовыражаться или проявляющих пассивность. Тоже самое касается технических навыков. С одной стороны, синти-поп позволит познакомиться с основами музыкальной грамотности в интересной форме, с другой стороны, джаз стимулирует творческое начало учащихся, которые стремятся создать новые песни при импровизациях.

Итак, исполнительские возможности современной поп-музыки позволяют использовать ее в развитии молодого поколения, хотя иногда она воспринимается как бессмысленная, хаотичная. Технический прогресс сыграл значительную роль в том, чтобы популярная музыка стала достоянием современности. Изобретение фонографа и граммофона в конце XIX века впервые позволило воспроизводить и массово распространять звукозаписи. Изобретение катушечного магнитофона и развитие виниловых пластинок в 1940-х годах радикально усовершенствовали этот процесс. Зарождение популярной музыки пришлось на развитие деятельности творческого коллектива «Тин-Пэн-Элли», с тех пор появилось множество разнообразных жанров.

В рамках обучения пианистов могут быть использованы синти-поп и джаз. С одной стороны, в основе синти-попа лежат повторяющиеся мелодии, сопровождаемые звучанием синтезаторов, тексты песен носят футуристический оттенок, а с другой стороны, джаз имеет свободную структуру, использующую неравномерные ритмические линии. При презентации материала стоит использовать материалы, опубликованные в сети Интернет, а также на таких видеохостингах, как «Youtube». В учебный репертуар входят песни известных групп, которые, впоследствии, студенты смогут сыграть на цифровых синтезаторах. Для индивидуальной работы больше всего подходит синти-поп, для групповой – джаз. При их освоении учащиеся расширят кругозор, познакомятся с ценностями чужой культуры, воспитают хороший эстетический вкус.

Библиографический список

1. Веретенников А.Н. Исполнительские и фактурно-стилевые особенности фортепианно-джазового аккомпанемента // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2021. – № 4. – С. 13–18.
2. Костюк Е.Б. Музыкальная культура постиндустриального общества: к проблеме анализа основных дефиниций // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2021. – № 2. – С. 45–50.
3. Михайлова А.И. Жанровые характеристики современной популярной песни // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2017. – № 4. – Т. 17. – С. 61–65.
4. Ручимская С.В. Идея музыкального просветительства в концепциях педагогов-музыкантов XX века // Вестник Московского университета МВД России. – 2009. – № 10. – С. 35–37.
5. Ульянова Е.А., Желудкова В.И. О некоторых проблемах изучения современной музыки в фортепианных классах ДМШ и ДШИ // Гуманитарные научные исследования. – 2015. – № 6. – Ч. 1. – URL: <https://human.snauka.ru/2015/06/11384> [Дата обращения: 09.02.2025].
6. Gorkaltseva E.N., Rostovtseva V.M. The development of learners' cognitive interest by pop-music in English // Language and culture. 2018. Language and culture. – № 43. – P. 126–135.

Лю Чженьюань

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия, Китай.

Научный руководитель: **Л.И. Уколова**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия

Liu Zhenyuan

graduate student,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia, China/

Scientific adviser: **Liubov I. Ukolova**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia

ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ В ЖАНРЕ КАМЕРНОГО ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ В РЕПЕРТУАРЕ ВОКАЛИСТОВ – СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ

Аннотация. В статье описывается работа современных композиторов, писавших в жанре вокального ансамбля для вокалистов (Тихон Хренников, Дмитрий Шостакович, Леонард Бернштейн, Арнольд Шемберг, Георгий Свиридов).

Abstract. The article describes the work of contemporary composers who wrote in the genre of vocal ensemble for vocalists (Tikhon Khrennikov, Dmitry Shostakovich, Leonard Bernstein, Arnold Shemberg, Georgy Sviridov).

Ключевые слова: музыкальные номера для культовых фильмов, гротескные и комедийные элементы в творчестве, вокальные циклы.

Keywords: musical numbers for cult films, grotesque and comedic elements in creativity, vocal cycles.

WORKS OF CONTEMPORARY COMPOSERS IN THE GENRE OF CHAMBER VOCAL ENSEMBLE IN THE REPERTOIRE OF VOCALISTS – STUDENTS OF PEDAGOGICAL UNIVERSITIES

В советский период композиторы начали активно использовать поэзию европейских авторов. Это время стало знаковым для распространения творчества Р. Бернса и его переводов. Стихи шотландского поэта не только легли в основу камерно-вокальных произведений таких композиторов, как Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов и Т.Н. Хренников, но и стали музыкальными номерами для многих культовых фильмов того времени (например, «Любовь и бедность» из к/ф «Здравствуйте, я ваша тетя!», а также «Моей душе покоя нет» из к/ф «Служебный роман» и другие).

В 1942 году Дмитрий Дмитриевич Шостакович создал свой третий вокальный цикл – Шесть романсов на стихи английских поэтов и народные слова для баса и фортепиано, ор. 62. В литературной основе цикла можно найти произведения Уолтера Рэли, Уильяма Шекспира и Роберта Бернса. В 1943 году Шостакович оркестровал этот цикл, а в 1971 году адаптировал его для камерного оркестра.

Цикл включает три номера, написанных на стихи Бернса в переводе С.Я. Маршака: № 2 «В полях, под снегом и дождем», № 3 «Макферсон перед казнью» и №4 «Дженни». При анализе каждого из них стоит отметить: «В полях, под снегом и дождём...» – это трогательное и нежное обращение к возлюбленной, исполненное смиренной преданности, без ярких проявлений страсти. Это можно считать песней верности. Мелодия здесь создает ощущение спокойного течения жизни, ассоциируясь с аккомпанементом, напоминающим волынку, что явно отсылает к шотландской культуре. Литературный источник услышанной музыки – одно из последних стихотворений Р. Бернса, написанное в 1796 году и переведенное на русский в 1941 году в сборнике «Английские баллады и песни».

В № 3 «Макферсон перед казнью» мастерски соединяются гротескные и комедийные элементы, характерные для творчества Шостаковича. В балладе Бернса прославляется свободолюбивый персонаж, который не теряет духа даже перед лицом смерти, выставляя напоказ свою дерзость. Музыка № 3 звучит насмешливо и жестко, с вызывающей и дерзкой мелодией, выделяющейся ярким ритмом.

Контрастно звучит № 4 «Дженни», в котором воспевается образ простой народной девушки. Здесь светлая тональность F-dur в лидийском ладе четко подчеркивает шотландскую тематику [7].

Тихон Николаевич Хренников в 1942 году создает вокальный цикл Пять песен на стихи Р. Бернса в переводе С.Я. Маршака для голоса и фортепиано, ор. 11. В этот цикл входят: №1 Застольная («Забыть ли старую любовь?»), в которой простой аккомпанемент на фоне живого ритма поддерживает вокальную линию; № 2 «Лучший парень»; № 3 «Что делать девчонке?»; № 4 «Ты меня оставил, Джемми» – мелодия, представляющая собой грустный куплетный монолог девушки, обрамленный хроматической мелодикой и органными пунктами в партии фортепиано, создающими атмосферу безысходности, схожую с ситуацией шекспировской Офелии, где героиня не может пережить расставание; и наконец, № 5 «В полях под снегом и дождем...», представляющая собой строгую и печальную балладу с акцентом на фортепиано в сопровождении диатонической вокальной мелодии [1].

Вокальный цикл, созданный Хренниковым, завоевал популярность не только благодаря своему искусному воплощению поэзии Бёрнса, но и в результате растущего спроса на лирические произведения. В рамках этой тенденции композитор смог выразить свои мысли с характерной ему искренностью и глубиной, что гармонично сочеталось с внутренним содержанием стихотворений Бёрнса. Это стало определяющим фактором художественного значения цикла [1].

В 1955 году Георгий Васильевич Свиридов создал «Песни на слова Роберта Бернса для баса с фортепиано», переводимые С.Я. Маршаком. Это был его второй вокальный цикл, основанный на текстах этого поэта. В состав цикла вошло девять песен, среди которых: № 1 «Давно ли цвел зеленый дол», № 2 «Возвращение солдата», № 3 «Джон Андерсон», № 4 «Робин», № 5 «Горский парень», № 6 «Финдлей», № 7 «Всю землю тьмой заволокло...», № 8 «Прощай!...», № 9 «Честная бедность». Несмотря на жанровое разнообразие, композиции связаны общим маршевым ритмом и сюжетом, в центре которого – образ свободолюбивого шотландского горца.

Поэзия Роберта Бернса отличается богатством и оригинальностью. На протяжении более двух столетий она остается важной частью национального наследия Шотландии, привлекая внимание не только литературных критиков и искусствоведов, но и множества композиторов. Кроме того, вокальные произведения, вдохновленные стихами Бернса, служат прекрасной основой для учебного процесса в классе академического вокала.

Американский композитор Леонард Бернстайн, вдохновившись кулинарной книгой Э. Дюмона, в 1947 году создал вокальный цикл «La bonne cuisine», основанный на французских рецептах. Цикл состоит из четырех частей: «Plum Pudding», «Queues de Boeuf», «Tavouk Guenksis» и «Civet à Toute Vitesse», каждая из которых является самостоятельным музыкальным произведением.

«Plum Pudding» (пер. «Сливовый пуддинг»). Цикл начинается с модифицированного рецепта традиционного сливового пудинга, где композитор демонстрирует свой игриво-серьезный подход, увеличивая количество ингредиентов. Это отражается в музыкальном материале: начиная с оstinатного баса в фортепиано и статичной мелодии в пределах квинты, музыкальная линия переходит в экзальтированное состояние, где вокал поднимается на высокие ноты, а фортепиано идет в унисон, достигая кульминации на слове «лимон». Это слово оказывается на вершине диапазона произведения и внезапно обрывает-

ся, возвращая музыку к ее исходной статичности. Здесь композитор удачно передает суть слова, даже если оно касается кулинарии, через музыкальную форму.

«Queues de Bœuf» (пер. «Бычьи хвосты»). В следующем номере композитор не подает рецепт в виде дословного изложения, а предлагает свои размышления о блюде. Музыкально это выражается вопросительно-ответной структурой, за которой следует контраст, вносящий кратковременные изменения в характер музыки с переходом на низкие регистры, и возобновление ясного момента с отголосками второго элемента.

«Tavouk Guenksis». В этой части Бернштейн предлагает слушателям познакомиться с турецким блюдом, используя в рецепте музыкальные приемы, такие как хроматическая мелизматика, связывая их с национальными терминами (например, «mahallebi»).

«Civet à Toute Vitesse» (пер. «Кролик на максимальной скорости»). Как указывает название, этот номер отличается стремительным темпом и избытком текста, создавая у слушателя ощущение спешки. В рамках короткого временного отрезка композитор помещает множество деталей о том, что происходит с героем, когда он отвлекается для мечты и вновь возвращается в реальность, ощущая нарастающую нервозность.

В этом вокальном цикле Леонард Бернштейн первоначально опирался на необычный текст, а музыка усиливала эффект, перенося слушателя на кухню, в сознание композитора, в восточные страны. Композитор создал уникальное и самобытное произведение, в котором синтез слова и музыки не просто дополняли друг друга, но и действовали в едином драматургическом контексте.

Леонард Бернштейн, обращаясь к текстам, не имеющим поэтической основы, создает музыкальное «оформление» действий, основываясь на фонетических характеристиках слов.

Что касается творчества знаменитого композитора Арнольда Шенберга, одним из его известных произведений является вокальный цикл «Лунный

Пьеро» (ор. 21), написанный в 1912 году на стихи А. Жиро. Этот цикл состоит из трех частей, каждая из которых включает по семь номеров. В первой части герой Пьеро размышляет о любви и религии (номера 1 «Mondestrunken», 2 «Colombine», 3 «Der Dandy», 4 «Eine blasse Wäscherin», 5 «Valse de Chopin», 6 «Madonna», 7 «Der kranke Mond»), во второй рассматривает темы насилия и преступления (номера 8 «Nacht», 9 «Gebet an Pierrot», 10 «Raub», 11 «Rote Messe», 12 «Galgenlied», 13 «Enthauptung», 14 «Die Kreuze»), а в третьей части повествуется о возвращении домой, где его преследуют воспоминания (номера 15 «Heimweh», 16 «Gemeinheit», 17 «Parodie», 18 «Der Mondfleck», 21 «Serenade», 22 «Heimfahrt», 23 «O Alter Duft»).

Шенберг в этом цикле применяет технику *Sprechstimme*, что в переводе с немецкого означает «речевой голос», а также *Sprechgesang*, или «речевое пение», на протяжении всего исполнения. Хотя эта техника прописана в партитуре, звуковысотное исполнение остается приблизительным.

Таким образом, Арнольд Шенберг, сочетая поэзию и атональную музыку, создает уникальное произведение, которое представляет собой вызов для неопытных слушателей, а также для исполнителей-вокалистов и музыкантов.

Библиографический список

1. Мартынов И.И., Тихон Николаевич Хренников. – М., 1987. – С. 50.
2. Огороднов Д.Е. Методика музыкально-певческого воспитания: учебное пособие. – СПб., 2017. – 224 с.
3. Полякова Н.И. Детский голос: особенности развития, выбор репертуара: учебное пособие. – СПб., 2019. – 224 с.
4. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. – М., 1992. – 270 с.
5. Трифонова И.. Академическое вокальное искусство как социокультурный феномен: автореф. дис. ... канд. философ. наук. – Тюмень, 2011. – 23 с.
6. Яковлева А.С. Русская вокальная школа: Исторический очерк развития от истоков до начала XX столетия. – М., 2011. – 132 с.
7. Хентова С.М. Шостакович. Жизнь и творчество. – Т. 2. – Л., 1986. – 1224 с. –С. 129.

С.Н. Немцова-Амбарян

доктор искусствоведения, доцент

УО «Белорусская государственная академия музыки»

Минск, Беларусь

НАЦИОНАЛЬНАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА В ЭПОХУ ЦИВИЛИЗАЦИОННОГО СЛОМА: УНИВЕРСАЛИЗАЦИЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

S.N.Nemtsova-Hambaryan

Doctor of Art, Associate Professor,

Belarusian State Academy of Music

Minsk, Belarus

NATIONAL COMPOSER SCHOOL IN THE ERA OF CIVILIZATIONAL BREAKDOWN: UNIVERSALIZATION AND NATIONAL IDENTITY IN MUSICAL CULTURE

Аннотация. Статья анализирует влияние эпохи цивилизационного слома на музыкальную культуру, рассматривая разнонаправленные тенденции, возникшие в этот период. В контексте глобализации музыкальных практик и стилей автор акцентирует внимание на укреплении национальной обособленности и формировании национальных композиторских школ, которые стремятся сохранить и развить уникальные черты культурной идентичности.

Abstract. The article analyzes the impact of the era of civilizational breakdown on musical culture, examining the divergent trends that emerged during this period. In the context of the globalization of musical practices and styles, the author emphasizes the strengthening of national distinctiveness and the formation of national composer schools that seek to preserve and develop unique features of cultural identity.

Ключевые слова: национальная композиторская школа, цивилизационный слом, культурная идентичность, музыкальная традиция, национальная обособленность.

Keywords: national composer school, civilizational breakdown, cultural identity, musical tradition, national distinctiveness.

In contemporary historiography of musical art, the category of *continuity* is gaining increasing significance due to its close connection with the concept of «artistic school». Continuity, as a methodological foundation for understanding and systematizing creative experience, serves as a key element in the analysis of musical art. The growing number of studies dedicated to the exploration of performing schools confirms the increasing interest in this subject, particularly in Belarusian musicology. Examples of such works include research in the fields of piano school

(V. Yakonuk), accordion (V. Chaban), cimbalom (R. Podoynitsyna), guitar (K. Uspensky), vocal (T. Sernova), wind (B. Nichkov), domra (A. Polosmak), violin (A. Yanpolsky), and conducting (O. Mazanik).

However, despite significant achievements in the study of Belarusian performing schools, the phenomenon of the *Belarusian composer school* remains almost unexplored. At present, Belarusian musicology lacks a cohesive and unified approach to analyzing this phenomenon. This gap in the academic literature highlights the need for the development of new theoretical and methodological approaches that would facilitate a comprehensive understanding of this phenomenon.

Understanding the Belarusian composer school is not only an important scientific task but also a crucial direction for shaping national musical identity and for integrating Belarusian musical culture into the global artistic process.

The traditions established within the framework of national culture play a crucial role in shaping its mental characteristics and cultural heritage, which serve as the foundation for the emergence of new artistic phenomena. Tradition acts as the mechanism that ensures the connection of eras, allowing us to trace the continuity of cultural development, identify its internal and external aspects, and understand the deep-seated patterns that determine the evolution of art.

The category of continuity, as a methodological tool, is of key importance for studying not only the universal patterns of compositional creativity but also the peculiarities of its transformation within the framework of a national composer school. The study of the phenomenon of the Belarusian composer school, therefore, becomes a crucial step in the scientific analysis of its uniqueness, the uncovering of distinctive features of national musical culture, and the understanding of its role in historical perspective.

The relevance of studying the Belarusian composer school is determined by the need to define its place in the European musical space. This allows the phenomenon to be examined from two perspectives: as part of the global artistic process and as a phenomenon reflecting the internal specifics of national art. Such an approach

contributes to a deeper understanding of the mechanisms of interaction between the traditional and the modern, the national and the international. As a result, the study of the Belarusian composer school facilitates the development of new approaches to understanding cultural heritage, emphasizing the significance of traditions as a driving force in artistic development.

It should be emphasized that beyond Belarus, the process of forming and evolving national composer schools has long been the subject of intense attention from numerous scholars, who have examined this phenomenon through various methodological approaches. Significant contributions to the study of this issue have been made by authors such as A. Ambrazas, D. Arutyunov, E. Abasova, T. Vyzgo, I. Vyzgo-Ivanova, T. Gafurbekov, N. Golovneva, V. Gurevich, S. Zakrzhevskaya, M. Karpichev, N. Shakhnazarova, N. Yanov-Yanovskaya, and others. The relevance of this research direction is demonstrated by the publications of recent decades, including works by L. Brazhnik, I. Danilova, U. Dzhumakova, M. Dubrovskaya, and other authors, who have continued to develop the topic in light of new cultural and theoretical contexts.

At the same time, the processes of globalization and the transformation of compositional technologies, as well as the growing emphasis on individual originality in works, have contributed to changes in the approach to interpreting the concept of «national school». Contemporary research suggests that the traditional idea of the national school is losing its relevance. As noted in one of the works, «the idea of 'national schools' is now completely 'outdated' due to the lack of specific concepts to support it... it would be correct to consider that in the 20th century, music composed in each country can be identified... by the ethnic groups to which the corresponding composer belongs» [7].

Expanding on this idea, I. Florianț argues that in contemporary society, there has been a shift from traditional identification based on national affiliation to more complex criteria, including aspects such as assimilation, racial, linguistic, geographical, or geopolitical belonging. Furthermore, as one of the factors of self-

identification, Floriaņt highlights even the sense of shame, which can become the foundation of a new form of identity [8].

Contemporary musicology suggests rethinking the phenomenon of the national school in light of the dynamic processes of globalization and changing identification criteria, which requires new methodological approaches and an expansion of the scientific discourse in this field.

It should be noted that the processes of the formation of *national composer's schools (NCS)* have always generated significant interest among researchers and have been the subject of analysis from various scientific perspectives. However, in most cases, existing works focus either on the study of individual national schools or on the exploration of specific aspects of this complex phenomenon. A comprehensive understanding of the *structural-typological features* and multi-level nature of NCS remains an insufficiently developed direction to date. At the same time, the dynamics of national musical traditions and compositional creativity open new perspectives for researchers, allowing for the identification of problematic areas in the process of NCS formation as well as emphasizing its positive aspects.

One of the first to address the concept of the composer's school as a phenomenon was R. Kiezevetter. In his works, he explored the phenomenon that developed in the musical arts of the Netherlands from the mid-15th to the 16th century [Cited in: 4]. However, Kiezevetter's approach was not focused on reflecting national specifics but rather concentrated on the *geographical fixation* of regional manifestations within the existing musical canon. This canon was a fundamental principle for Western European vocal-choral polyphony of that time. The scholar identified the features of the interpretation of this canon at different stages of the school's formation, which allowed for tracking its evolutionary phases.

The term «national school» entered scholarly discourse after Enlightenment thinkers – G. Vico, J. Herder, and W. Humboldt – formulated the key idea of the interconnection between national character, culture, and art. Their works laid the theo-

retical foundation for the further understanding of national cultural traditions as a phenomenon reflecting the specificity of each nation's artistic heritage.

In the context of professional musical tradition, interpreted within the framework of Western European professionalism, the concept of a school becomes one of the tools for analysis. However, this approach inevitably raises a number of methodological difficulties. First, the question arises: can a professional school, based on transmitted traditions, be considered national, and to what extent does its content align with ethnocultural principles, organically combining them with professional standards? Second, the world's musical culture includes phenomena that differ significantly from each other in axiological and other parameters, which does not always allow them to be aligned with the concept of a national composer school.

This issue is highlighted by N. Shakhnazarova, who notes the excessively frequent and sometimes simplified use of the term «composer school». In her works, she identifies two approaches to interpreting this concept [6]. The first is related to the activity of an outstanding creative personality, who simultaneously embodies a unique artistic concept and serves as a teacher, mentoring followers in the process of instruction. The second approach characterizes a situation in which professionalism and artistic significance within a developing national culture are supported and advanced by several generations of composers.

Referring to the first approach as «personal» and the second as «impersonal», Shakhnazarova emphasizes that only in the second case can we speak of the formation of a true national composer school. Thus, the concept of a national school requires comprehensive consideration, involving not only the analysis of individual achievements but also the inclusion of the cultural-historical context that defines the interaction between generations of composers.

In this context, it is important to note that, despite common features, the categories of national composer schools (NKS) exhibit diversity depending on the historical and cultural context, which determines the specifics of their application. In particular, the distinction between musical-historical phenomena, such as the Rus-

sian NKS of the late 18th century and composer schools within the music culture of the USSR, presents researchers with a number of questions regarding their artistic significance. An essential element is the question of the nature and depth of national self-affirmation, which is achieved through the recognition and creation of a national style.

A. Ambrazas, in his work, highlights key characteristics of the Lithuanian composer school, serving as a vivid example of the multi-layered nature of the «national school» concept [1]. His definition includes several aspects: the national school as a system of creative achievements of different composer schools and individual authors, as well as a process coordinated with the overall development of the national style. Ambrazas also underscores its historical significance and its interaction with processes of cultural and artistic maturation.

The meaning of the term «school» in the context of this study also involves highlighting the educational and formative aspects, as well as the system of knowledge and methods aimed at a specific practical expression in art. For a national school, this is manifested in the pursuit of affirming national identity in the field of music, which is reflected in the creation of a distinct national style. However, as the researcher points out, attempts to provide a clear and exhaustive definition of this concept are limited by the insufficient development of the issue and the ambiguity of the term itself.

The study of the phenomenon of the Lithuanian composer school, continuing the analysis presented by G. Daunoravičienė, reveals important aspects of the typology of music schools, where the concept of «composer school» is presented in the form of a hierarchy [3]. This structure differentiates three levels: the national or people's composer school, the «free composer school» (or the school of like-minded individuals, as defined by O. Tuisk), and the pedagogical school. The researcher focuses on the development of Lithuanian pedagogical schools, emphasizing the presence of two genealogical trees and ten composer classes, which allows for a more detailed and deeper understanding of the processes occurring within these schools.

However, as noted by I. Danilova, the typology of national composer schools faces the problem of the lack of clear essential definitions, which complicates classification [2]. In her analysis conducted within the context of Chuvashia, Danilova identifies three types of schools: romantic, post-romantic, and Soviet. However, as practice shows, schools that are essentially opposed, such as the Tajik and Lithuanian schools, end up in the same category, while schools with similar characteristics, such as the Uzbek and Turkish schools, are typologically distinct. This highlights the limitations of the typological scheme, as there is a deep similarity between the Uzbek and Turkish schools, determined not only by their regional proximity but also by their shared historical-cultural context and similar methods of developing musical traditions.

Moreover, schools like the Uzbek one develop according to laws similar to those of other musical schools in Asia, such as the Japanese or Vietnamese schools, rather than the Soviet ones, like those in Belarus or Moldova. This points to an important typological feature – acculturation, based on the spread of the new European model of composer's art. This process occurs within the context of the interaction between the traditions of polyphonic music from the Early Modern period and the monodic musical traditions of non-European cultures, influencing the further development and formation of the specific character of each school.

The analysis of the typology and essence of national composer schools becomes especially relevant in light of numerous factors, including historical traditions, cultural influences, and the personal traits of the creators. M. Drozhzhina offers an essential definition of the composer school that allows us to understand not only its general concept but also to identify the specific features of a *national composer school* [4]. This definition emphasizes that a school exists in an open ontological space, where its boundaries are defined both by traditions, which are the result of conscious continuity, and by style, shaped through the individual transcendence of creative personalities, which is a key element in understanding the essence of a national school.

Thus, the realities of the «epoch of civilizational breakdown» became a significant factor that contributed to the emergence of divergent trends in musical culture. On the one hand, this period stimulated the process of universalization, which led to attempts to globalize musical practices and styles. On the other hand, it intensified the desire for national separation, which manifested in the formation and strengthening of national musical schools, each striving to preserve and develop the unique traits of its cultural identity.

This process also allowed for a rethinking of a number of historical and cultural phenomena, expanding our understanding of the regularities of their functioning and their role in cultural and social processes. In particular, the concept of the «national composer school» in the context of globalization and the simultaneous revival of national traditions took on special significance. It became not only a reflection of cultural distinctiveness but also an important factor in shaping the musical picture of the world, where elements of both universal and local musical traditions are combined.

References

1. Амбразас А. Юозас Груодис и формирование литовской композиторской школы: автореф. дис... д-ра искусствовед. – М., 1991. – 46 с.
2. Данилова И. Этапы развития чувашской профессиональной музыки: к проблеме становления национальной композиторской школы: автореф. дис... канд. иск-я. – М., 2003. – 26 с.
3. Дауноравичене Г. Литовская композиторская школа: генеалогическое древо // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Вып. 21. – 2012. – С. 142–153.
4. Дрожжина М. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дис... д-ра искусствовед. – Новосибирск, 2005. – 348 с.
5. История европейского искусствознания второй половины XIX века. – М., 1966. – 332 с.
6. Шахназарова Н. Национальная традиция и композиторское творчество. – М., 1992. – 192 с.
7. Cosma O. Romanian Music. Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2004. <http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/> [Дата обращения: 28.01.2025].
8. Florjanc I. Übernationales und nationales in der Musik. <http://www.dlib.si/details> [Дата обращения: 28.01.2025].

Л.А. Густова-Рунцо
доктор искусствоведения, профессор,
Белорусского государственного университета культуры и искусств
Ведущий научный сотрудник Центра исследования белорусской культуры
языка и литературы Национальной академии наук Беларуси
Минск, Беларусь

**ЮБИЛЕЙ
50 ЛЕТ БЕЛОРУССКОМУ ГОСУДАРСТВЕННОМУ УНИВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

L.A. Gustova-Runso
Doctor of Art History, Professor,
Belarusian State University of Culture and Arts;
Leading Researcher at the Center for the Study of Belarusian Culture,
Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus
Minsk, Belarus

**THE JUBILEE
50 YEARS OF THE BELARUSIAN STATE UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS**

Аннотация. В статье объясняется смысл и происхождение термина «юбилей» и приводится краткий обзор истории Белорусского государственного университета культуры, которому исполнилось 50 лет в текущем году.

Abstract. The article explains the meaning and origin of the term "jubilee" and provides a brief overview of the history of the Belarusian State University of Culture, which turned 50 this year.

Ключевые слова: юбилей, Белорусский государственный университет культуры и искусств, история.

Keywords: Jubilee, Belarusian State University of Culture and Arts, history.

Празднование юбилея – это традиция. По словам О. Орлова, это особая «духовно-практическая деятельность, опирающаяся на систему ценностей, апробированных межпоколенным общением людей», ментальная «территория функционирования идеалов, гармоничной и радостной коммуникации» [2, 125]. Понятие «юбилей» обозначает некий рубеж, который подчеркивает и подтверждает статус организации (в нашем случае) в обществе.

Этимология термина «юбилей» восходит к древнееврейскому «йовель» или «ювель» (yo-bale) и обозначает звук, который издавали только бараньи рога. Этот специфический звук (шофар) означал начало нового, юбилейного «года свободы», когда рабы отпускаются на волю, долги прощались, работа на полях приостанавливалась [1, Лев. 25:10–11], а проданные или заложенные

дома, находящиеся вне стен города, возвращались исконному владельцу [1, Лев. 25:30–31]. Эти установления были даны Всевышним Моисею на горе Синай и изложены в библейской книге Левит. По этому законодательству юбилейным считался только год пятидесятый: «Пятидесятый год да будет у вас юбилей» [1, Лев. 25:11]. Почему именно пятидесятый? Потому что этот год наступал после семилетнего периода, повторенного семь раз ($7 \times 7 = 49$)¹. В христианстве особым «годом свободы», вслед за ветхозаветным пророком Исайей, называется «лето Господне благоприятное» [1, Ис. 61:2; Лк. 4:19] и является прообразом времени пришествия Мессии. В католической традиции с 1300 г. в объявленный юбилейный год после паломничества в Рим отпускались все грехи, отменялись наложенные епитимьи, а с 1470 г. – такой год отмечается каждые 25 лет [2, 126].

Представленный краткий обзор показывает, что в историческом контексте юбилей трактовался как особый год, связанный с подведением итогов имущественной составляющей в ветхозаветном обществе, духовной составляющей в западноевропейской традиции. Добавим также юбилеи в честь пребывания на престоле правителей-монархов, которые праздновались в любой период исторического развития социума.

Таким образом, юбилейная история исчисляется тысячелетиями.

Настоящий юбилей – 50 лет – отмечает в этом году Белорусский государственный университет культуры и искусств. Несомненно, это рубежная дата, повод подвести итоги деятельности и наметить перспективы.

Университет создан в 1975 году на базе библиотечного факультета Минского государственного педагогического институт им. А.М. Горького (ныне – Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка) и отделения культурно-просветительской работы Белорусского театрально-художественного института (ныне – Белорусская государственная академия искусств); он назывался вначале Минский институт культуры, позже, с 1993 г. –

¹ Число семь имеет особенное значение у многих народов мира.

Белорусским университетом культуры (БУК), а с 2004 г. – Белорусским государственным университетом культуры и искусств (БГУКИ). Такая метаморфоза с этим учебным заведением произошла в связи с тем, что в 1993 году в уже независимой Республике Беларусь было принято решение создать полноценный университет европейского типа. К слову, в 1999 г. Белорусского государственному университету культуры был присвоен статус ведущего высшего учебного заведения в национальной системе образования в сфере культуры.

Ректорами университета (вначале – института культуры) были выдающиеся личности. Первым стал белорусский драматург А.Л. Петрашкевич, затем, с 1976 г. – кандидат филологических наук литературовед Н.Е. Пашкевич, а с 1979 г. – кандидат философских наук В.М. Пузиков¹; с 1988 г. ректором стал кандидат философских наук Н.Н. Заренок. В 1992 г. ректором Минского института культуры была назначена энергичная, полная креативных идей Ядвига Доминиковна Григорович. Она реорганизовала существующие факультеты и кафедры, открыла новые специальности и специализации, магистратуру. Кроме того, был организован филиал университета в г. Мозырь. В 1999 и 2000 годах в университете произошло выдающееся событие – визит Президента Республики Беларусь Александра Григорьевича Лукашенко. Деятельность коллектива БУК настолько впечатлила Президента, что по его распоряжению университету были переданы Молодежный театр эстрады, художественная галерея во Дворце Республики, помещения для открытия второго учебного корпуса, создан студенческий эстрадно-симфонический оркестр.

В университете были организованы научно-исследовательские лаборатории. Одну из них – лабораторию белорусских народных музыкальных инструментов создал неутомимый собиратель и народный музы'ка, выдающийся аранжировщик народных и авторских мелодий (для народных коллективов) Владимир Николаевич Гром. Он собирал, либо восстанавливал белорусские

¹ Интересный факт. В.М. Пузиков в 1958 г. защитил диссертацию «Мировоззрение Симеона Полоцкого» – тема редкая для того времени.

народные инструменты – лиру, жалейку, дудки, парные дудки, бубны и барабаны, цимбалы и окарины, основал студенческий музыкальный коллектив «Гуды» и создал методику ансамблевой игры на народных инструментах. На базе лаборатории был организован музей народных инструментов, в котором В.Н. Гром проводил интереснейшие интерактивные экскурсии, во время которых на народных инструментах играли все – и экскурсовод, и посетители.

Вторую лабораторию – белорусского декоративно-прикладного искусства возглавил заведующий одноименной кафедры Григорий Федорович Шауро. Сотрудники лаборатории во время полевых исследований выполняли описи произведений народного творчества и их фотофиксацию. А потом на основе произведений народного декоративно-прикладного искусства мастера-создатели изделий их соломки, бумаги, керамисты, гобеленщики, резчики по дереву, художники, выполняющие росписи по стеклу и ткани (так называемая маляванка) обучали студентов этому искусству.

В 1989 г. была открыта аспирантура по специальности теория, методика и организация культурно-просветительской деятельности. Постепенно номенклатура специальностей расширялась и в настоящее время набор в аспирантуру осуществляется по специальностям «теория, методика и организация культурно-просветительской работы», «библиотековедение, библиографоведение и книговедение», «теория и история искусства», «теория и история культуры». В университете работают четыре совета по защите диссертаций: докторский по специальностям 17.00.09 – теория и история искусства, 24.00.01 – теория и история культуры, кандидатские по специальностям 05.25.03 – библиотековедение, библиографоведение и книговедение (педагогические науки) и 13.00.05 – теория, методика и организация социально-культурной деятельности (педагогические науки).

Деятельность университета имеет яркую национальную направленность, здесь много творческих коллективов, которые транслируют творческое насле-

дие белорусского народа и переосмысливают его в контексте современной культуры.

Художественные коллективы университета принимают участие в государственных мероприятиях. Особенно интенсивной стала эта деятельность с приходом на должность ректора университета Н.В. Карчевской (в 2020 г.).

Новой страницей в истории университета стало обучение в нем иностранных студентов. Большинство из них – граждане КНР. Возможность обучаться на второй ступени высшего образования – в магистратуре особенно привлекает китайских юношей и девушек, особенно тех, кто хочет получить образование на английском языке.

В настоящее время в БГУКИ действуют четыре факультета, которые объединяют 25 кафедр. В университете занимаются более 5000 студентов, иностранных студентов – более трехсот человек, которые принимают активнейшее участие в творческих проектах университета. Белорусские студенты нашего университета имеют возможность обучаться (по обмену) в университетах многих стран.

Не могу обойти вниманием научную деятельность сотрудников университета. В БГУКИ проходит несколько ежегодных конференций, некоторые из них имеют международный авторитет.

Заканчивая юбилейный очень краткий обзор деятельности Белорусского государственного университета культуры и искусств, отмечу, что в 2022 г. коллектив БГУКИ был награжден специальной премией Президента Республики Беларусь деятелям культуры и искусств, а в 2024 г. – премией Президента Республики Беларусь «За духовное возрождение».

Библиографический список

1. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – Брюссель, 1989. – 2514 с.
2. Солдаткин, В.Е. Юбилей: исторический аспект праздника // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2011. – № 2 (26). – С. 125–127. – URL: cyberleninka.ru [Дата обращения: 10.04.2025].

А.В. Кривчикова
бакалавр,
УО «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы»
Гродно, Беларусь;
М.П. Крайник
кандидат искусствоведческих наук, доцент,
УО «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы»
Гродно, Беларусь

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ШКОЛЫ ДИЗАЙНА В ПРОВИДЕНСЕ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ВКУСА И КРЕАТИВНОСТИ

Anastasiya V. Krivchikova
bachelor,
Grodno State University named after Yanka Kupala
Grodno, Belarus;
Scientific adviser: **Mariya P. Kraynik**
Candidate of Arts, Associate Professor,
Grodno State University named after Yanka Kupala
Grodno, Belarus

PROVIDENCE SCHOOL OF DESIGN ART MUSEUM AS A FACTOR IN THE DEVELOPMENT OF TASTE AND CREATIVITY

Аннотация. В статье рассмотрена история создания Художественного музея школы дизайна в Провиденсе, штат Род-Айленд, США. Показано, что с момента его образования в 1877 г. музей стал важной частью образовательного процесса школы. Вся его деятельность направлена на развитие у студентов их художественного вкуса, креативности и профессионального роста. Проанализирована коллекция художественных произведений и мебели.

Abstract. The article considers the history of the Art Museum of the School of Design in Providence, Rhode Island, USA. It is shown that since its establishment in 1877 the museum has become an important part of the educational process of the school. All its activities are aimed at the development of students' artistic taste, creativity and professional growth. The collection of art works and furniture is analyzed.

Ключевые слова: Художественный музей, школа дизайна, Провиденс, вкус, креативность.

Keywords: Art Museum, School of Design, Providence, taste, creativity

Художественный музей школы дизайна в Провиденсе (RISD Museum) был основан в 1877 г. и с того момента стал важной частью образовательного процесса школы. Целью было создание учебного ресурса, который мог бы служить студентам и обществу для изучения искусства и дизайна. Студентам предоставлялась возможность изучать и анализировать произведения искусства, как говорится, из первых рук. Это способствовало развитию их художественного вкуса, креативности и профессионального роста.

Первые публичные галереи открылись в 1893 г. Со временем музей начал активно развивать свою коллекцию искусства, включая произведения различных эпох и культур. Благодаря пожертвованиям и приобретениям, коллекция музея стала одной из наиболее значимых в Соединенных Штатах. Музей также стал популярным местом для общественности, привлекая посетителей со всего мира своими выставками, образовательными программами и культурными мероприятиями.

Музей RISD может похвастаться одной из лучших в стране коллекций произведений искусства разных культур, временных периодов и средств массовой информации – от древнеегипетских артефактов и раннего американского декоративного искусства до картин французских импрессионистов и новейших кино- и видеофильмов. Музей поддерживает изначальную ориентацию школы на обучение промышленным искусствам в различных формах – от текстиля до ювелирного дизайна. В настоящее время коллекция содержит более 100 000 произведений искусства и дизайна, датируемых с древних времен до наших дней. Из этих объектов 2 418 сейчас выставлены в музее, 84 726 из них доступны онлайн, а 1 629 приобретены недавно [3].

Музей RISD интересен тем, что предоставляет бесплатный доступ к цифровым изображениям коллекции для любых целей. Коллектив музея считает, что коллекция, научные работы и интерпретационный контент должны быть доступны, распространяться и повторно использовались всем мировым сообществом.

Интерес представляет Классическая галерея RISD. Рисунок 1 дает возможность заглянуть в классическую галерею 1920 г. В центре изображения и в правом дальнем углу галереи выставлен римский саркофаг II века н. э., а также фрагменты передней части и крышки саркофага с изображением «Гибели ниобидов» конца II века. Оба предмета по-прежнему находятся в коллекции музея RISD. На рисунке 2 современная экспозиция классической галереи.



*Рисунок 1 – Классическая галерея RISD
(1920 г.)*



*Рисунок 2 – Классическая галерея RISD
(современность)*

Коллекция произведений искусства Художественного музея просто поражает:

- Хоакин Соролья (Соройя) (Испания) – 481 работа;
- Винсент Ван Гог (Нидерланды) – 1 114 работ;
- Пабло Пикассо (Испания) – 1 615 работ;
- Поль Сезанн (Франция) – 437 работ;
- Клод Моне (Франция) – 1 074 работы;
- Анри Матисс (Франция) – 539 работ;
- Утагава Хиросигэ (Япония) – 737 работ;
- Пьер Огюст Ренуар (Франция) – 803 работы [4].

Необходимо отметить, что в коллекции музея имеются произведения различных художников, представляющие различные стили и направления живописи, включая реализм, импрессионизм, модернизм и современное искусство. Коллекция музея также включает в себя скульптуры различных художников: от классических работ до современных экспериментов с формой и материалами. В музее представлены работы в области графики, такие как гравюры, литографии, акварели и другие виды графического искусства.

Художественный музей – это целый комплекс зданий. Одно из них – Дом Чарльза Пендлтона (Pendleton House), который был специально построен в 1906 г. для хранения коллекции Чарльза Л. Пендлтона (1846–1904). Чарльз

Пендлтон собрал внушительную коллекцию мебели, которую передал музею. Здесь располагается одна из лучших и старейших коллекций американского декоративно-прикладного искусства. Этот особняк в грегорианском стиле представляет собой увлекательное сочетание реальности и вымысла: частично он выглядит как неприступная крепость, частично как витрина декоратора и частично как исторический дом-музей (см. рис. 3) [1].



Рисунок 3 – Дом Чарльза Пендлтона

Коллекция Пендлтона в музее включает американскую и европейскую мебель, серебро, стекло, керамику, текстиль и картины. Музей RISD описывает Чарльза Пендлтона как «раннего сторонника коллекционирования американских произведений в то время, когда интерес к национальному наследию только начинал процветать». Пендлтон много путешествовал, чтобы найти лучшие образцы ранних американских произведений для пополнения своей коллекции (см. рис. 4 и рис. 5).



Рисунок 4 – Мебель спальни (1920 г.)



Рисунок 5 – Мебель спальни (современность)

Современное здание Художественного музея школы в 2008 г. построил Хосе Рафаэль Монео Вальес (Jose Rafael Moneo Valles) – известный испанский архитектор. Оно соединило четыре прежних здания музея стеклянным переходом и было названо в честь Малкольма и Беатрис Чейсов (Malcolm and Beatrice Oenslager Chase). Этот центр стал главным входом в музей и включает в себя выставочные помещения и аудитории (см. рис. 6 и рис. 7).



Рисунок 6 – Современное здание музея



Рисунок 7 – В одном из залов музея

Кроме основной коллекции, музей регулярно организует временные выставки, представляя работы современных художников, тематические экспозиции и специальные проекты [2, 55–56].

Таким образом, Художественный музей Род-Айлендской школы дизайна (RISD Museum) является важным культурным центром, представляющим богатство и разнообразие искусства и дизайна, и оказывающим значительное влияние на художественное сообщество и образование. Новаторские выставки, образовательная деятельность и обширные общественные программы музея продолжают формировать основу процветающей творческой культуры в городе Провиденс и за его пределами.

Библиографический список

1. Дом Пендлтона в Провиденсе. – URL: <https://www.antiquesandthearts.com/pendleton-house-in-providence/> [Дата обращения: 01.03.2025].
2. Маэда Д. Редизайн лидерства. Руководитель как творец, инженер, ученый и человек. – М., 2024. – 104 с.

3. Нагатин А. Необычный музей RISD, в котором проживает активное художественное сообщество. – URL: <https://dzen.ru/a/YTOeD7XmeHEtQB0z> [Дата обращения: 27.02.2025].
4. Художники. Музей Род-Айлендской школы дизайна. – URL: <https://artchive.ru/> [Дата обращения: 28.02.2025].

Лю Хэсинь

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия, Китай

Хао Ляньцзе

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия, Китай.

Научный руководитель: **Л.И. Уколова,**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия

ВДОХНОВЕНИЕ БАРОККО КАК СМЕНА ВЗГЛЯДА НА ИСКУССТВО XVII-XVIII ВЕКОВ

Liu Hexin

graduate student,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia, China.

Hao Lanyze

graduate student,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia, China

Scientific adviser: **Liubov I. Ukolova**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia

BAROQUE INSPIRATION AS A CHANGE IN VIEW OF ART XVII-XVIII CENTURIES

Аннотация. В статье рассматривается интерес к музыкальным произведениям и музыкальным жанрам эпохи барокко. Термин *Bel canto* (в переводе с итальянского "красивое пение") имеет различные значения, однако в музыке он относится к итальянскому вокальному стилю, который начал развиваться в XVIII – начале XIX веков. Феномен певцов-сопранистов в музыкальном искусстве и их роль в вокальном исполнении остаются актуальными. В последние годы наблюдается растущий интерес к мужским высоким голосам и пути решения нехватки таких артистов в современности.

Abstract. The article examines the interest in musical works and musical genres of the Baroque era. The term *Bel canto* (translated from Italian as "beautiful singing") has various meanings, but in music it refers to the Italian vocal style that began to develop in the 18th – early 19th centuries. The phenomenon of soprano singers in musical art and their role in vocal performance remain relevant. In recent years, there has been a growing interest in male high voices and ways to solve the shortage of such artists in modern times.

Ключевые слова: барокко, барочная музыка, певцы-сопранисты, belcanto, тематика художественных произведений, стиливые особенности исполнения музыки.

Keywords: Baroque, Baroque music, soprano singers, belcanto, themes of works of art, stylistic features of music performance.

В последние десятилетия наблюдается поразительный интерес широкой аудитории к музыкальным произведениям эпохи барокко по всему миру. Элитный статус и высокий спрос на музыку данного направления, обладающую значительной эстетической ценностью и разнообразием, как с точки зрения образного содержания, так и технического исполнения, способствуют включению этих произведений в концертные и исполнительские репертуары вокалистов.

Кроме того, многочисленные фестивали, посвященные барочной музыке, ежегодно проходят с большим успехом в странах Европы и США. Исполнение старинной арии стало важной частью требований для участия в фестивалях и конкурсах академического сольного пения. Это подчеркивает необходимость глубокого анализа знаний о музыке той эпохи и изучения стиливых особенностей исполнения, а также технических аспектов вокальных произведений, созданных композиторами барокко.

В начале XVII века, в рамках Контрреформации, Римско-католическая церковь оказала значительную поддержку, стремясь повысить свою привлекательность для верующих. Это достигалось за счет упрощения тематики художественных произведений – музыки, живописи и скульптуры, что делало их понятными для широкой аудитории. Многие исследователи рассматривают это как новый популизм, который стал ориентироваться на человеческие чувства и эмоции. В дальнейшем стиль барокко быстро распространился по всей Европе и затронул все жанры искусства.

Эта эпоха характеризуется появлением множества новых музыкальных жанров и усовершенствованием старых. Одним из величайших достижений музыкально-театрального искусства считается создание оперы, которая представляет собой синтетический жанр, основанный на слове, действии и музыке,

где музыка занимает преобладающую позицию в отличие от драматического театра.

К основным музыкальным жанрам того времени относились: сарсуэла – испанский музыкально-драматический жанр, опера-буффа – комическая опера, зародившаяся в Италии, опера-серия – основывалась на мифах или исторических событиях, опера-балет – жанр, требующий присутствия танцев в каждом акте, маска – жанр двухчастного исполнения, оратория – вокально-хоровое произведение без сценического действия, страсти – музыкальные произведения на основе католических служб, кантата – форма камерной музыки, выделившаяся благодаря Джакомо Кариссими, ария – вокальное произведение для одного голоса, месса – жанр церковной музыки, гимн – восхваление значимых событий или людей, мотет – универсальный жанр, исполняемый как на духовные, так и светские темы, и хорал – жанр церковного песнопения.

Эпоха барокко охватывает период с 1600 по 1750 годы. Опера сыграла ключевую роль в развитии музыкального искусства. Идея создания оперы впервые выразилась в работах членов Флорентийской камераты, проявлявших интерес к музыкальным мелодиям, поддерживаемым аккомпанементом и отражающим широкий спектр человеческих чувств. В 1594 году Якопо Перри, активный участник камераты, представил свою оперу «Дафна», а в 1600 году – «Эвридика», которая сейчас считается первой сохранившейся оперой. Позже, в 1600 году, композитор Джулио Каччини создал свою версию «Эвридики» на либретто Оттавио Ринуччини, используя более развитый вокальный стиль. Первоначально композиторы часто выступали в качестве певцов, но по мере усложнения материала стали необходимы более высокие профессиональные навыки.

В дальнейшем сформировались особенности местных композиторских и вокальных школ: Римская с её пышностью и величественными декорациями, выразительной декламацией и мощным хором; Венецианская, определившая стиль *belcanto* и способствующая развитию вокального мастерства; Неаполи-

танская, объединившая достижения Римской и Венецианской школ. Этот период отмечен значительным культурным ростом и увеличением числа музыкантов, каждый из которых вносил уникальный вклад в музыкальную традицию той эпохи.

Явление появления сопранистов в мире музыки можно считать уникальным. Их искусство пения вызывало разнообразные реакции: одни считали их идеальными исполнителями, другие же критиковали. Тем не менее, их мастерство и влияние на вокальное искусство нельзя игнорировать, поскольку они действительно были выдающимися талантами, неповторимыми мастерами *Bel canto*. Композиторы создавали свои произведения, учитывая особенности каждого певца-сопраниста, его вокальный диапазон и тембровые качества. Эти артисты оставили след в музыкальной истории на протяжении четырех столетий, начиная с 1550 года и заканчивая смертью последнего из них, Алессандро Морески в 1922 году.

С давних пор кастрация использовалась в различных целях. В восточных странах это делалось для охраны гаремов, в то время как в Европе, особенно в Италии, имело более утончённое применение. В детстве голос мальчика, находящегося на этапе взросления (около 14–16 лет), подвергался изменениям от дисканта к низкому мужскому голосу. Согласно католическим законам, женщины были исключены из церковных служб, и детские высокие голоса использовались лишь на короткий срок. Для сохранения высокого голосового диапазона мальчиков подвергали операции. Отношение к этому явлению варьировалось – каждый новый Папа Римский принимал решение о поддержке или отрицании таких практик. К сожалению, часто родители, особенно из бедных семей, прибегали к обману, надеясь, что это обеспечит их детям лучшую жизнь. Несмотря на то что певцы получали высокие гонорары, не все становились известными.

С особенностей красивого пения *Bel canto*, певцы-сопранисты начали создавать свой собственный уникальный стиль. С раннего возраста они про-

ходили интенсивное обучение по несколько часов в день, что порой длилось до десяти лет. Образовательные заведения напоминают пансионаты, куда родители отдавали детей для обучения с надеждой на будущие доходы. Это создавало обоюдный интерес: семья стремилась вырваться из нищеты, а педагоги обучали, чтобы учащиеся впоследствии могли зарабатывать на жизни и делиться гонорарами. Совместная жизнь, изучение вокальной техники, актерского мастерства и других искусств создавало исполнителей, чьи жизни были неразрывно связаны с музыкой. Множество из них стали выдающимися музыкантами, такими как Карло Броски (Фаринелли), занимавший пост в Королевском театре в Испании и удостоенный рыцарского звания.

Вокальные данные сопранистов порождали мифические образы, поскольку после операции их голосовые связки не увеличивались, а голос сохранял кристальную чистоту, в то время как объем легких соответствовал взрослому человеку.

Эти обстоятельства способствовали развитию итальянской оперы, и в XVIII веке большинство мужских исполнителей были сопранистами. Однако не все было так просто. Кастрация не гарантировала выдающихся певцов, и, как отмечал Пьер Франческо Този, необходим талант и музыкальные способности. Многие из родственников, желая получить выгоду от операции, часто пренебрегали этими нюансами, что, согласно мнению английского историка музыки Чарльза Бёрни, привело к тому, что церковные хоры в Италии были переполнены сопранистами, многие из которых не находили применения.

Французский писатель Шарль де Бросс отмечал: «Необходимо привыкать к таким голосам... Они звучат так же чисто и проникающе, как у мальчиков-певцов, но с гораздо большей силой; создается впечатление, что они поют на октаву выше женского голоса».

Термин *Bel canto* (в переводе с итальянского "красивое пение") имеет различные значения, однако в музыке он относится к итальянскому вокальному стилю, который начал развиваться в XVIII – начале XIX веков. Он отличается плавным исполнением по всему диапазону, красивым звучанием в высо-

ких регистрах, быстрой и гибкой подачей, четкой дикцией и отсутствием придыханий. Этот термин стал популярным в XIX веке, а вокальные традиции восходят к XVI веку. Выдающиеся педагоги в области вокала и стиля *Bel canto* определили его развитие и характер.

В области вокальной педагогики стиля *Bel canto* выделяются такие выдающиеся мастера, как Мануэль Гарсиа (старший и младший), Матильда Маркези и Юлиус Штокхаузен (оба ученика Мануэля Гарсиа Младшего), а также Франческо Ламперти и его сын Джованни Баттиста Ламперти. Необходимо упомянуть Николу Порпору – композитора и вокального педагога, который обучал известных певцов, включая Фаринелли, Катарину Габриелли и Антонио Уберти. В то время также существовало множество других преподавателей вокального искусства, среди которых зачастую были сами певцы-сопранисты.

Музыкальные произведения, созданные в эпоху *Bel canto*, сохранили свою культуру, историческую и эстетическую значимость, хотя некоторые формы, такие как опера-серия и ария да капо, вышли из моды к концу XVIII века.

Следует отметить, что интерес к высоким мужским голосам был не у всех. Например, во Франции музыканты в то время не проявляли особого энтузиазма к деталям итальянского пения и больше акцентировали внимание на «слове», стремились к ясному изложению текстов в вокальной музыке, выступая против излишних фиоритур, искажая смысл текста.

К середине XIX века интерес к «красивому пению», которому следовали композиторы Джоаккино Россини, Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти, стал угасать, а новым идеалом стало более тяжеловесное и эмоциональное исполнение, ярко проявляющееся в новаторской манере Джузеппе Верди (1813-1901), требующей максимального драматического эффекта. Одной из причин упадка *Bel canto* стало восприятие старой итальянской модели пения как пережитка прошлого и осуждение избыточной вокализации, лишенной смысла и содержания.

Библиографический список

1. Плуталова Ю.А. Развитие точного интонирования в процессе освоения вокальной техники / Ю. А. Плуталова, А. И. Писанко, И. В. Кудринская // Образовательный. – М., 2021. – № 1 (9). – С. 175–180.
2. Стахевич А.Г. Bel canto в западноевропейской опере XIX века: творчество, исполнительство, педагогика. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012. – 408 с. – С. 391–408.
3. Стахевич А.Г. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков: монография. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012. – 190 с.
4. Уколова Л.И. Национальная вокальная школа как форма эмоционально-эстетического воспитания личности / Л. И. Уколова, И. В. Кудринская, Цзян Шанжун // Искусство и образование. – 2018. – № 6. – С. 77–83.

Н.О. Савченко

магистрант,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)

ФГБОУ ВО «Ростовский государственный
экономический университет (РИНХ)»

Москва, Россия.

Научный руководитель: **Т.В. Надолинская,**

доктор педагогических наук, профессор,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)

ФГБОУ ВО «Ростовский государственный
экономический университет (РИНХ)»

Таганрог, Россия

МУЛЬТИКУЛЬТУРНЫЙ ПОДХОД К ВОСПИТАНИЮ ДЕТЕЙ В ПРОЦЕССЕ ТРАДИЦИОННЫХ НАРОДНЫХ ИГР

Natalia O. Savchenko

undergraduate,

Taganrog Institute of AP Chekhov (branch)

Rostov State University of Economy

Moscow, Russia.

Scientific adviser: **Tatiana V. Nadolinskaya**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Taganrog Institute of AP Chekhov (branch)

Rostov State University of Economy

Taganrog, Russia

MULTICULTURAL APPROACH TO PARENTING IN THE PROCESS OF TRADITIONAL FOLK GAMES

Аннотация. В данной статье получает обоснование актуальность применения мультикультурного подхода к воспитанию детей в процессе традиционных народных игр. В исследовании получают теоретическое обоснование понятия “мультикультурного подхода в воспитании” и “традиционные народные игры”. Автор обосновывает необходимость применения мультикультурного подхода в воспитании современного поколения, намечает пути и методы его применения в процессе освоения традиционных игр.

Abstract. In this article, the relevance of applying a multicultural approach to parenting in the process of traditional folk games is substantiated. The study provides a theoretical justification

for the concepts of “multicultural approach to education” and “traditional folk games.” The author substantiates the need for a multicultural approach in the education of the modern generation, outlines ways and methods of its application in the process of mastering traditional games.

Ключевые слова: мультикультурный подход, воспитание детей, традиционные народные игры, народная педагогика, всестороннее развитие личности ребёнка, фольклор.

Keywords: multicultural approach, parenting, traditional folk games, folk pedagogy, comprehensive development of a child's personality, folklore.

В современном мире особую актуальность и значимость приобретают интеграционные процессы, охватывающие все сферы жизни людей, в том числе и воспитание. В результате этого особую актуальность и значимость приобретает культурное взаимодействие, стремление к единству мирового сообщества, сохранение равноправия между нациями и субкультурами, воспитанию толерантности у подрастающего поколения. Данной концепции соответствует *мультикультурный подход в воспитании*. В условиях развития российского общества, состоящего из множества наций и народов мультикультурный подход в воспитании детей и школьников приобретает особую актуальность. Мультиидентичность характеризует жителей многих полинациональных регионов России, так как смешение наций вследствие браков и кровосмешения здесь не редкость. В свою очередь, игнорирование мультикультурной образованности подрастающего поколения может привести к отсутствию веротерпимости, расовой и этнической вражде.

Мультикультурное воспитание в своей сущности предполагает сохранение и развитие многообразия культур и наций в мире, передаче народно-педагогических традиций последующему поколению. На основе учёта культурных и воспитательных интересов разных этносов и народностей, человек получает возможность адаптации к ценностям множества культур, учится взаимодействовать с разными традициями. Как отмечает В. А. Неволина, мультикультурное образование «основывается на важном методологическом принципе, заключающемся в том, что человек есть пересечение многих культур, следовательно, он может быть моно- или мультиидентичен» [3, 90].

Ю.Ю. Силаева характеризует понятие «мультикультурный подход в воспитании» как процесс «развития эмоционального отношения и дружеского расположения к людям другой национальности, интерес к культуре разных народов. Формирование данных чувств и соответственно – качеств личности происходит в основном в результате подражания» [4, 708]. В свою очередь, сущность применения мультикультурного подхода заключается в воспитании у подрастающего поколения уважительного отношения к этническому разнообразию и культурной самобытности разных этносов.

Процесс мультикультурного воспитания опирается на следующие принципы:

- этнокультурная направленность;
- опора на этнопедагогические традиции;
- диалог культур;
- стремление к сохранению и созданию новых ценностей.

Средствами мультикультурного воспитания могут выступать: предметы искусства, художественная литература, музыкальные и театральные произведения. Однако, наиболее всего концепция мультикультурного подхода к воспитанию соответствует содержанию этнопедагогики, средствами воспитания которой является народная культура и традиции.

Центром содержания этнопедагогики выступает традиционная игра – игра, характерная для определённой национальности и отражающая специфику её мировосприятия [2].

В содержании традиционной народной игры кроются ментальные и духовные основы общества, на их основе развиваются такие качества как: национальное самосознание, толерантность, коммуникативные навыки, эмоциональный интеллект. Помимо этого, традиционные народные игры симулируют развитие таких качеств личности, как воображение, фантазия, логика, интуиция.

Реализация мультикультурного подхода к воспитанию подрастающего поколения на основе традиционных народных игр наиболее эффективна при

работе в коллективах. Ведь именно жизнь в коллективе выступает частью народной педагогики и становится основой для воспитания духовных и нравственных ценностей.

Процесс включения традиционных игр в мультикультурное воспитание детей прошёл длительную апробацию в рамках систем советского и современного отечественного воспитания [1, 5].

Для этого, педагогу следует уделить внимание организации предметно-игровой среды, организовывать дидактические и режиссёрские игры, игры-драматизации.

Этапами внедрения традиционных народных игр в процесс мультикультурного воспитания являются:

1. Освоение игровой образности (вживание детей в определённый фольклорный образ);
2. Использование привлекательности мужских и женских образов в процессе освоения правил игры; знакомство с системой образов разных национальных культур.
3. Овладение пластической стилизацией игр разных национальностей.
4. Свободное освоение игр, творческая свобода и импровизация на основе элементов культур разных стран и народов.

Таким образом, целесообразность и эффективность процесса мультикультурного воспитания средствами традиционных игр заключается в ориентации данного процесса на общекультурные ценности. На основе традиционных народных игр дети узнают новую информацию об обычаях и традициях других народов, постигают новую сферу образности, привыкают к межкультурным и этническим различиям и учатся принимать представителей других народов как равных себе, не выделяя их из структуры своего мировоззрения.

Библиографический список

1. Александрова Н.С. Феномен народной игрушки. Художественно-эстетическое образование детей средствами народной игрушки // Педагогика. Общество. Право. – 2016. – № 2. – С. 4–11.

2. Народные игры // Этнопсихологический словарь / под ред. В. Г. Крысько [и др.]. – М., 1999. – С. 223.
3. Неволлина В.А. Мультикультурное образование: современный подход к воспитанию на народных традициях // Вестник Ишимского государственного педагогического института им. П.П. Ершова. – 2014. – № 5 (17). – С. 88–93.
4. Силаева Ю.Ю. О мультикультурном воспитании старших дошкольников // Молодой ученый. – 2015. – № 13 (93). – С. 707–709.

И.В. Воронина

преподаватель,

ГБПОУ РО «Таганрогский музыкальный колледж»

Таганрог, Россия

**ВОПРОСЫ АНАЛИЗА ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
И.-С. БАХА НА МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИНАХ
В МУЗЫКАЛЬНОМ КОЛЛЕДЖЕ**

Irina V. Voronina

lecturer,

Taganrog College of Music

Taganrog, Russia

**QUESTIONS OF ANALYSIS OF POLYPHONIC WORKS
BY J.-S. BACH IN MUSIC-THEORETICAL DISCIPLINES
IN MUSIC COLLEGE**

Аннотация. Освоение полифонии – многоэтапный и сложный процесс. От студентов требуется активная аналитическая работа для раскрытия и понимания художественного содержания полифонических произведений. Уроки сольфеджио помогают восполнить пробелы в теоретических знаниях обучающихся, ощутить природу полифонической ткани и логику построения формы. Пение миниатюр из творчества И.С. Баха наполняют занятия живым общением с лучшими художественными образцами.

Ключевые слова: полифония, барокко, анализ, стиль, символы, исполнение.

Abstract. Mastering polyphony is a multi-stage and complex process. Students are required to actively analyze the artistic content of polyphonic works. Solfeggio lessons help fill gaps in students' theoretical knowledge, feel the nature of the polyphonic fabric and the logic of constructing the form. Singing miniatures from the works of I.S. Bach fills the lessons with live communication with the best artistic examples.

Keywords: polyphony, baroque, analysis, style, symbols, performance.

Исполнение полифонических произведений характеризуют уровень мастерства и профессионализма музыканта. Кроме внимательной работы над техническими трудностями – умением следить за развитием каждого голоса и одновременным взаимодействием голосов. Студентам предстоит исследование традиций музыкально-исторической эпохи, особенностей музыкального языка

и композиционного строения для точного понимания и воплощения замысла композитора. Выполнение подобной аналитической работы нередко вызывает затруднение у начинающих музыкантов вследствие недостаточности теоретических знаний и аналитических навыков, так как в среднем профессиональном образовании полифония как отдельная дисциплина не изучается. Постоянное и практическое общение с полифоническими произведениями происходит на уроках музыкально-теоретического цикла. Уроки сольфеджио помогают восполнить пробелы в теоретических знаниях обучающихся, ощутить природу полифонической ткани и логику построения формы. Пение сочинений в ансамбле, в дуэте с фортепиано наполняют занятия живым общением с лучшими художественными образцами.

Полифония свободного стиля достигла вершины и совершенства в творчестве великого мастера барокко – Иоганна Себастьяна Баха. Композитор известен как мудрый учитель, который старался сделать процесс музыкального обучения не только полезным, но и интересным. Об этом свидетельствуют музыкальные тетради его сыновей и жены: Вильгельма Фридемана, Филиппа Эмануила и Анны Магдалены Бах. Несмотря на простое двухголосное изложение и небольшие масштабы, пьесы не уступают мастерству полифонической техники, глубине образов произведениям крупных форм. Студентам предлагаются анализировать и сольфеджировать некоторые миниатюры из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» или Двухголосные инвенции в зависимости от уровня подготовки группы.

Для раскрытия и понимания содержания полифонических пьес нужно познакомиться с духовно-нравственными и эстетическими ценностями художников XVII–XVIII веков, сложившиеся музыкальные традиции. И.С. Бах, будучи в должности органиста церкви, хорошо знал и толковал тексты Священного Писания, переводил их музыкальными средствами. Поэтому и вокальные, и инструментальные сочинения композитора даже светских жанров,

были пронизаны мелодико-риторическими формулами или символами, образованными в тесной связи со словесным текстом протестанских хоралов.

Протестанский хорал – церковная одноголосная или многоголосная песня из четырёх голосов,двигающихся в одинаковом ритме. Музыкальные символы закрепились в инструментальном творчестве композиторов эпохи барокко, образуя своеобразный словарь, который позволил инструментам «экспрессивно говорить», по словам исследователя Захаровой. Выявил и объяснил символику музыки И.С. Баха в связи с философско-религиозными текстами богослужений и музыкой протестанских хоралов Б. Яворский. Благодаря его работе мы можем понять, о чём рассказывает нам композитор, осознать его мастерство и многообразие средств в раскрытии содержания.

Нотная тетрадь А.М. Бах включает пьесы различных жанров, представляющих богатую палитру образов. Обратимся к рассмотрению пьесы, написанную в жанре менуэта, которых большинство в тетради. Перед исполнением учащиеся вспоминают историю происхождения танца. Будучи народным танцем французского происхождения менуэт (фр. «маленький шаг»), он впоследствии стал популярным и традиционным для пышных дворцовых празднеств. Минуэтам из сборника не присущи черты церемонности и нарочитой торжественности. Таковым является Минуэт d моII, BWV Anh.132, написанный в простой двухчастной форме и похожи на песни. Студенты сразу примечают, что двухголосное музыкальное изложение отражает общение между двумя танцорами.

Несмотря на тот факт, что И.С. Бах писал их для инструментов, добивался он «певучей манеры в игре» [1, 3], что отражается на вокальной природе мелодий. Основную линию ведёт верхний голос, партия которого похожа на печальную лирическую арию сопрано: широкие выразительные ходы со скачками на м.6, ум.7 сменяются плавным движением. Мелодия передаёт грациозные движения, скользящие шаги, реверансы танцующих и имеет скрытый от поверхностного взгляда смысл. Мужская партия нижнего – самостоятельная линия и гармоническая опора, степенно двигается более крупными длительно-

стями, подобно шагу. И наступает момент, когда нужно обратиться к рассмотрению образно-смысловой стороны выразительных средств. Мелодия начинается интонацией восклицания – восходящий скачок на малую сексту к III ступени («f²»). Цифра «3» является символом Троицы и обращения ко Всевышнему. Нисходящий оборот с выразительной м.2 подобен просьбе человека о Его помощи. В следующей фразе (3–4 такты) мелодия из второй октавы уходит в первую, а ход на ум.7 и движение по ум.VII₇ выражают «боль, страдание». Распределение регистров закрепилось в традиции композиторов барокко с областями «неба» (верхний) и «земли» (средний).

Таким образом, начальные фразы проявляют связь невидимого духовного мира с земным. В нижнем голосе ритмическая размеренность, октавные скачки означают «спокойствие, благополучие». I часть Менуэта представляет вид контрастной полифонии, основанной на сочетании самостоятельных голосов, различных по тембру, ритмическому рисунку, строению и направлению линий голосов, фразировке. I предложение мелодии вопросо-ответного строения состоит из фраз (2+2), у баса – одно предложение (4). Во втором предложении замечаем ещё больший структурный контраст голосов – мелодия верхнего голоса дробится секвенциями (субмотивы) на фоне стабильного баса (предложение). Сопрано стремится вновь к вершине «f²» восходящими квартовыми шагами – «символ Иисуса-пастыря, воплощающего надежду человека на духовное руководство» [7, 15]. Кварто-квинтовые ходы баса в обращении и ритмическом увеличении подтверждают необходимость духовного руководства (такты 5–6, 7–8). Этим объясняется торжественное звучание заключительного каданса I части и смена минорного лада параллельным мажором (d-F).

II часть носит скорбный характер, о чём свидетельствуют скачки на дециму из верхнего в средний регистр, означающих «печаль», «немошь», метания между «небесным» и «земным». В окончании двух фраз соединяются мотив «искупления» (трихордовая попевка с шестнадцатыми) и мотив «проявление тяжести» (ходы на ч.5 вниз, подчёркнутые синкопой). Вместо размерен-

ной поступи в нижнем голосе наблюдается активное мелодическое и ритмическое развитие – мотивы, символизирующие «печаль», «умирание, положение во гроб» (нисходящее движение по звукам аккорда и по звукоряду натурального минора в 10–11 т.т.) сменяются мотивами «воскресения» (восходящее движение в 12, 14 т.т.).

Обращаем внимание на интересное решение кульминационных эпизодов в I и II частях. В 5–6 тактах голоса развиваясь, расходятся, удаляясь на расстоянии почти трёх октав (A-f²) – сопоставление нижнего и верхнего регистров по аналогии с «бездной» и «небом». Кульминация во II части решена посредством имитационной полифонии: восходящий мотив восьмых по звукам мелодического минора бас передаёт ещё выше, достигая середины второй октавы, знаменуя «воскресение». Поворот от печали и страданий (ум.VII₇ в обращении в 14 т.) сменяется жизнеутверждающим мотивом креста в обращении (15–16 т.т.). Анализируя Менуэт в контексте музыкальных традиций барокко, обнаруживаем, что содержание миниатюры далеко выходит за рамки бытового танца.

Не менее увлекательным процессом является изучение исполняемых Инвенций (от латинского *inventio* – «изобретение», «открытие»), которые создавались композитором изначально в учебных целях в качестве загадок для своих сыновей, обучающихся полифонии. И.-С. Бах, увлечшись сочинением, инвенций, усовершенствовал различные виды полифонической техники канона, имитации, простого и сложного видов контрапункта. Обратимся к анализу фугетты, в форме которой написана двухголосная инвенция № 4, d моII. Для точного определения элементов фугетты вспоминаем со студентами следующие термины: тема, ответ, противосложение, интермедия. Двухтактовая тема (краткое ядро пьесы) основана на противоречивых мотивах взлёта и падения: Стремительное восхождение шестнадцатых к минорной VI ступени (1 элемент), ходы на ум.7 (символ «грехопадения») и нисхождение с остановкой на III ступени (2 элемент). Ответ проводит тему октавой ниже – каноническая

имитация, при которой голос повторяет только начальную часть мелодии. Противосложение контрастирует теме, усиливает напряжение, двигаясь по восходящим звукам минорного секстаккорда («неминуемое свершение») и уменьшённого квартсекстаккорда (символ «жертвенности»).

Инвенция написана в трёхчастной форме: экспозиция (17 т.), разработка (20 т.), реприза (15 т.). Тональный план: d /I– F/III; F/III – a/V ; g/ IV – d/I. Заметим, что последовательность функций высшего порядка, предвосхищает функциональную логику классических музыкальных форм (Т -D -S -Т) и чёткие кадансы в конце каждого раздела. В I части тема звучит троекратно, её проведения охватывают три регистра – средний, нижний и верхний. Обращаем внимание на выразительный смысл регистров во времена барокко: высокое звучание соответствовало небесным сферам, низкое – безднам, средний диапазон – земное, человеческое пространство. Направление мелодии вверх – путь к свету, к небесам, вниз – спуск к земле в бездну. Интермедия из шести тактов построена на секвентном развитии преображённого элемента темы («грехопадение») на фоне уверенных ходов баса на октаву и сексту («спокойствие, благополучие») ямбического восходящего тетра хорда («воля Господня»). Мы наглядно видим не просто сочетание двух контрастных линий, а диалог Господа и грешного человека. Положившись на волю Господа, человек обретает благополучие и радость, что передаётся следующими музыкальными средствами: движение параллельными децимами, модуляция в F dur, пунктирный ритм и утвердительная интонация секунды.

Во II части тема проводится 8 раз: два раза в нижнем регистре, два раза в среднем (тема в обращении) и четыре раза в верхнем, с неуклонным повышением регистра. Тема в среднем разделе проводится почти непрерывно в тональностях, расположенных по секундам в восходящем направлении (F, g, a) и обновляющимся противосложением. Начинает II часть проведение темы в F dur нижним голосом на фоне радостной доминантовой трели в верхнем. Оба элемента темы звучат в обращении в верхнем голосе, теряя свою интонацион-

ную остроту (замена ум.7 на м. 7). Однако, погружение в более низкий регистр и паузы свидетельствуют о символах «печали» и «страха» (23–24 т.т.). Примечателен кульминационный стремительного подъёма из среднего в верхний регистр, где происходит сцепление двух элементов темы в обращении и в прямом движении (25–26 т.т.), образуя волну восхождения в диапазоне полутора октав в мелодии. Обнажаются контрасты в развитии голосов: верхний устремляется ввысь (путь «к свету»), а нижний опускается в большую октаву по звукам нонаккорда (схождение в «бездну»). Ещё дважды тема звучит в верхнем регистре на фоне радостной доминантовой трели теперь в нижнем голосе (29–33 т.т.) и начинается следующая кульминационная зона. Оба голоса сближаются, достигая среднего и верхнего регистров, поочерёдно проводят варианты квартовых и тетракордовых мотивов – символы «постижение воли Господней», «надежды на духовное вождение» (35–36 такты). Мелодическая вершина «a²» достигается широким скачком на м.7, выделенном синкопой (символ драматизма).

В репризе тональности располагаются в зеркальном порядке относительно II части: g, F, d., Два последних проведения темы утверждают главную тональность d moII. Характер кадансов II и III частей выражают «бодрость» и «торжество воли Господней» в соответствии с музыкальными символами. Инвенция отличается насыщенной тематической работой: элементы темы претерпевают изменения и проводится в обращении, применяются приёмы сжатия и растяжения интервалов, противосложение постоянно обновляется, внося новые смысловые оттенки в развитие.

Двухголосная инвенции № 8, F dur по своему настроению противоположна только что рассмотренной. Исследователи находят близость её к характеру “Gloria” («Слава») из Мессы h moII. Радостная тема из двух тактов (художественное ядро) поднимается по звукам тонического трезвучия в диапазоне и завершается скачком на октаву, традиционного для “Sanctus” (1 элемент). В нисходящем беге шестнадцатых зашифрован символ «Святого причастия» –

три мотива по четыре звука (2 элемент). Стремительные восхождения и спады символизируют «полёт ангелов», сменяясь в верхнем голосе «перезвоном колокольчиков» прославляющих Господа и параллельными секстами – «довольство, радостное созерцание» (4–6, 9–10 тактах).

Инвенция написана в трёхчастной форме (11+14+9 тактов), а в тональном плане преобладают мажорные тональности: I/F-C, II/C-g-d- F-C-B, III/ B - F. В музыкальной практике того времени тональности соответствовали определённым музыкальным образам: F dur – шутливым, энергичным, C dur – чистым, светлым, триумфальным. В экспозиции, как и в других разделах, применяется приём канонической секвенции в октаву и техника вертикально-подвижного контрапункта. Средняя часть отличается активным модуляционным движением и секвенциями. Светлая тема искажается, претерпевая интонационные изменения. Повторение интервала ум.7, нисходящие ходы по звукам септаккордов, появление минорных тональностей – музыкальные символы «грехопадения». Сокращённая реприза повторяет I часть с пропуском первых трёх тактов в тональности Субдоминанты, что является ярким динамическим эффектом. Сюжет инвенции связан с историей из Ветхого завета, когда пророку Исайи явился крылатый Серафим. «Полёту» небесного Серафима соответствует высокий регистр, а пророку и земному человечеству – средний, падение во грех – нижний. Заключительный каданс звучит оптимистично и величественно с утверждением надёжной связи человека с Создателем посредством «воли» (восходящие скачки на сексту), «Священного причастия» (сцепление тетракордов).

Освоение полифонии и развитие полифонического мышления – многоэтапный и сложный процесс. Выбирая подобный исследовательский подход к произведениям, можно узнать не только интересные сведения, но и почерпнуть полезную информацию, без которой исполнение композиций И.С. Баха останется лишь «голым» воспроизведением нотного текста. К XVII веку композиторская практика выработала целую систему музыкальных средств,

имеющих определённое смысловое значение или семантику. От студентов требуется активная аналитическая работа для раскрытия и понимания художественного содержания полифонических произведений.

Сочинения И.С. Баха наполнены музыкальной символикой, познание которой поможет прочувствовать эмоциональную глубину сочинений, многообразие полифонических приёмов, стройность и красоту композиций. «Тщательно изучая их, видим, что каждая из этих пьес сама по себе является чудом и не похожа одна ни на какую другую. Только гений с бесконечно богатым внутренним миром мог решиться создать тридцать одинаковых пьесок, одинаковых по форме и размеру, и при этом придать каждой особый, свойственный только ей индивидуальный характер» [9, 238].

Библиографический список

1. Бах И.С. Инвенции для фортепиано / ред. Ф. Бузони. – М., 1991. – 47 с.
2. Двенадцать маленьких пьес из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» / ред. Т. Шабалина. – СПб., 1995. – 16 с.
3. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. М., 1983. – 77 с.
4. Евтеева А.В. Музыкальный символизм в инвенциях И.С. Баха. – URL: <https://infourok.ru/> [Дата обращения: 31.01.2025].
5. Милка А., Шабалина Г. Занимательная бахиана. Вып.1, 2. – СПб., 2001. – 204 с.
6. Нестерова Т.Г. Методическая разработка «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах». – Благовещенск, 2020. – 22 с.
7. Носина В. Символика в музыке И.С. Баха. – СПб., 1997. – 56 с.
8. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., 2002. – 816 с.
9. Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка. – Т. 1. – М., 1978. – 711 с.

Цзинь Гуй

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия, Китай.

Научный руководитель: **О.В. Грибкова**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия

О РОЛИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА

Jin Gui

graduate student,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia, China.
Scientific adviser: **Olga V. Gribkova**
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

ON THE ROLE OF MUSICAL ART IN THE LIFE OF SOCIETY

Аннотация. В статье рассматривается значение музыкального искусства в различные исторические периоды. Автор статьи освещает, как музыкальное искусство оказывает существенное влияние и на человека, и на общество в целом.

Abstract. The article examines the importance of musical art in various historical periods. The author of the article highlights how musical art has a significant impact on both individuals and society as a whole.

Ключевые слова: музыкальное искусство, общество, роль музыки, эпоха, культурные традиции.

Keywords: musical art, society, the role of music, era, cultural traditions.

Во все времена музыка играла значительную роль в истории человечества и оказывала влияние на различные аспекты жизни, являлась для людей огромной по своей мощи движущей силой, мотивацией и источником вдохновения. Её величество – музыка, всегда служила важным средством культурного самовыражения, отражая традиции, обычаи и историю разных народов. Различные музыкальные жанры и стили формировали национальную идентичность и помогали людям ощущать свою принадлежность к определенной культуре.

Обладая уникальной способностью вызывать эмоции, музыке подвластно вызывать радость, грусть, ностальгию и даже вдохновение. В истории музыку использовали для выражения чувств и переживаний, что делало ее важным аспектом человеческого общения. Музыка иногда использовалась для передачи социальных и политических сообщений. Например, протестные песни стали неотъемлемой частью движений за гражданские права и социальные изменения. Музыка могла объединять людей вокруг общих целей, служа мощным инструментом для социальной справедливости.

На протяжении всей истории музыка также играет важную роль в религиозных обрядах и ритуалах. Молебны и другие формы музыкального выра-

жения используются в большинстве религий для поклонения, создания священной атмосферы и усиления чувства единства верующих.

Так, в эпоху древних цивилизаций, таких как Древний Египет, Месопотамия и Древняя Греция, музыка использовалась в ритуалах и церемониях, посвященных богам. Музыка могла сопровождать жертвоприношения, молитвы и другие религиозные обряды. Также в большинстве религий хоровое пение стало важной частью богослужений. Например, в христианстве хоры исполняли гимны и псалмы, помогая общине сосредоточиться на молитве и духовном опыте.

Такие инструменты как орган, арфа и лютня, использовались в религиозной музыке как сопровождение или для создания лейтмотивов, также важные в ритуалах. Инструменты символизировались со священным и умиротворяющим пространством. Во многих религиях музыка используется для прославления божественного.

Поэты и композиторы создавали произведения, стремясь передать величие и красоту бога через музыку, что помогало привлекать верующих и облегчать духовные переживания. Немаловажно отметить, что музыка в религии часто служила для объединения общины, создавая чувство принадлежности и общности. Совместное пение, молитвы и ритуалы также способствовали построению связей между членами общины.

Религиозная музыка оказала значительное влияние на развитие культурных традиций, так как практически все музыкальные жанры имеют глубокие корни в религиозных практиках и переживаниях. Таким образом, религия и музыка взаимно дополняют друг друга и по сей день, оказывая глубочайшее влияние на развитие культуры и общества. Музыка не только выражает веру, но и способствует созданию и поддержанию духа коллективизма, помогая людям осознавать свое духовное призвание и находить смысл в жизни.

С течением времени и развития музыкальной теории, музыкальных инструментов и технологий, видоизменялись и формы музыки, а также способы её восприятия. Технологические достижения, такие как записывающее оборудование, синтезаторы и компьютерные программы, изменили способ

создания и восприятия музыки. Эти инновации способствовали появлению новых жанров и стилей, таких как электронная музыка и хип-хоп, что сделало музыку более доступной и понятной для широких масс. От создания первых музыкальных инструментов до современных цифровых технологий – каждое из этих достижений вносит новый аспект в музыкальное искусство и способствует его стремительной эволюции.

Надо также отметить и фундаментальную роль музыки в психолого - физиологических науках. Она используется для терапии и улучшения психологического состояния. Музыкотерапия стала важной областью психологии, которая помогает людям справляться с эмоциональными и физическими проблемами.

Музыка может снижать уровень стресса и улучшать общее самочувствие. В психологии даже появилось отдельное направление, под названием «арт-терапия» – это направление в психотерапии и психологической коррекции, основанное на применении искусства и творчества для терапии. Зачастую, в узком смысле слова под арт-терапией обычно подразумевается терапия изобразительным творчеством, целью которой является воздействие на психоэмоциональное состояние пациента.

Не следует забывать также о важной роли музыкального искусства в образовании. Развивая творческие способности и навыки у детей и молодежи, музыкальное образование способствует развитию когнитивных и социальных навыков, а также способности работать в команде, формируя здоровую и полноценную личность.

«Искусство – вестник мира» – говорил Э. Григ, первый норвежский композитор, творчество которого вышло за пределы своей страны и стало частью европейской культуры [1, 47].

В век глобализации музыкальные стили и жанры пересекают границы, создавая интересные смешанные жанры и культурные фьюжены. Она объединяет людей на праздниках, фестивалях, концертах и других мероприятиях. Развлекательная функция музыки побуждает к взаимодействию и способствует созданию социальных связей. Влияние различных музыкальных тради-

ций обогащает культурное разнообразие, позволяя людям из разных регионов мира обмениваться опытом и знаниями, вдохновением и полётом творческой мысли, ведь даже не зная языка музыка способна «говорить». «Музыка – это язык души; это область чувств и настроений; это – в звуках выраженная жизнь души» [2].

Таким образом, музыка – это мощное средство влияния на общество и культуру. Ее многогранная природа позволяет видеть в ней не только развлечение, но и инструмент для изменения мира, отражения исторических процессов и культурных изменений.

Музыка продолжает эволюционировать, оставаясь одним из основных элементов человеческой жизни и взаимодействия.

Песни стали символами борьбы и вдохновляли на подвиги. Музыка помогала солдатам справляться с тяжелыми условиями и поддерживала в самые непростые для всех периоды военного времени. Также музыка использовалась как инструмент агитации. Многие песни содержали патриотические и призывные тексты, способствующие мобилизации населения и поддержки фронта. Радио и печатные издания распространяли эти песни, делая их доступными для широкой аудитории.

Военные песни объединяли людей, создавая чувство общей цели и солидарности. Военные песни и мелодии стали важной частью культурного наследия. Многие из них сохраняются в памяти и поныне, и их исполнение вызывает ностальгические чувства и гордость за подвиги предков.

Обобщая всё вышесказанное, можно сделать следующий вывод. Музыка, являясь неотъемлемой частью жизни человеческого общества, не только обогащает культурную палитру, но и служит мощным инструментом общения, эмоциональной разрядки, социального изменения и нравственного воспитания.

Библиографический список

1. Асафьев Б.В. Грег. Ленинград, 1986. – 85 с. – С. 47.
2. Грибкова О.В. Искусство как творческая константа в формировании профессиональной культуры педагога-музыканта // Искусствоведение. – 2022. – № 1. – С. 6–15.

3. Грибкова О.В. Развитие культурного потенциала личности в творческой среде обучения / О.В. Грибкова, О.А. Унежская // Искусство и образование. – 2020. – № 4 (126). – С. 153–159.
4. Грибкова О.В. Формирование культурного кругозора личности средствами музыки / О.В. Грибкова, С.М. Низамутдинова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 4. – С. 123–129.
5. Лапшина Г. Музыка и театр / издание Александра и Валентины Серовых. – URL: www.mediascope.ru [Дата обращения: 16.04.2025].
6. Сухомлинский В.А. Методика воспитания коллектива. – М., 2023. – 192 с. – С. 4.

Е.Ю. Селеменова

магистрант,

ФГБОУ ВО «Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»

Елец, Россия.

Научный руководитель: **Т.Д. Кириченко**

кандидат педагогических наук, доцент,

ФГБОУ ВО «Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»

Елец, Россия

КОМПОЗИТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНЫХ МОТИВОВ ПОЭЗИИ И.А. БУНИНА

Catherine Yu. Selemenewa

Master's student,

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education

"Yelets State University named after I.A. Bunin"

Yelets, Russia.

Supervisor: **Tatiana D. Kirichenko,**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education

"Yelets State University named after I.A. Bunin"

Yelets, Russia

COMPOSER'S INTERPRETATION OF FOLKLORE MOTIVES IN I.A. BUNIN'S POETRY

Аннотация. В статье рассматривается творческое наследие известного русского поэта, лауреата Нобелевской премии Ивана Алексеевича Бунина. Акцентируя внимание на фольклорных мотивах стихотворений Бунина, автор описывает композиторские интерпретации его произведений: «Петров день», «Песня» (На пирах весёлых...), «Песня» (Зацвела на воле...), «Далеко за морем...», «Канарейка».

Abstract. The article examines the creative legacy of the famous Russian poet, Nobel Prize winner Ivan Alekseevich Bunin. Focusing on the folklore motifs of Bunin's poems, the author describes composers' interpretations of his works: "Peter's Day", "Song" (At merry feasts...), "Song" (Blossomed in the wild...), "Far beyond the sea...", "Canary".

Ключевые слова: поэзия И.А. Бунина, фольклорные мотивы, композиторская интерпретация.

Key words: poetry of I.A. Bunin, folklore motifs, composer's interpretation.

В настоящее время в условиях отечественного образования особенно остро стоит проблема духовного и нравственного воспитания подрастающего поколения средствами различных видов искусств. Духовно-нравственное воспитание обучающихся в единстве учебной и внеучебной деятельности является первостепенной задачей современной образовательной системы и представляет собой важный компонент социального заказа в образовании [3].

Общеизвестно, что в настоящее время у людей разных возрастных и социальных групп значительно снизился интерес к чтению. К сожалению, современные дети и молодежь сегодня отдают предпочтение интернету и социальным сетям, нежели чтению художественной литературы. Для юного читателя в наше время произведения классической поэзии потеряли свою привлекательность, что объясняется сложностью восприятия поэтического текста. Вместе с тем Иосиф Бродский отмечал, что поэзия – это высшая форма речи, и, читая поэтов, человек начинает лучше понимать язык [5]. Однако, усваивая язык, выступающего в качестве хранителя культуры, человек подсознательно воспринимает национально-культурные ценности, заложенные в этом языке, а затем на их основе выстраивает систему собственных взглядов и убеждений. В этой связи, многие исследователи полагают, что поэзия XX века – одно из наиболее сильных средств воздействия на формирование личности старшеклассника, так как именно в этом возрасте у учащихся пробуждается интерес к внутреннему миру человека, рождается стремление постичь самого себя, окружающий мир, найти ответы на многие волнующие вопросы [9].

Широко известно, что в настоящее время в отечественной общеобразовательной школе на протяжении всего периода обучения на уроках литературы изучается поэтическое наследие В. Соловьева и А. Блока, Н. Гумилева и О. Мандельштама, А. Ахматовой и М. Цветаевой, В. Хлебникова и В. Маяковского, С. Есенина и Б. Пастернака, и многих других авторов. Произведения этих авторов обладают высокой степенью художественной ценности и способ-

ствуют развитию устойчивого интереса старшеклассников к поэзии и искусству вообще [9].

Творчество И.А. Бунина также широко анализируется и популяризируется в общеобразовательной школе в условиях урочной и внеурочной деятельности. Для обучающихся г. Ельца поэтическое наследие Ивана Алексеевича особенно значимо и показательно. Здесь прошли его гимназические годы, имение его родителей находится неподалеку, в г. Ельце ежегодно проводится Межрегиональный событийный фестиваль «Антоновские яблоки», посвященный творчеству И.А. Бунина. Именно с программой фестиваля связаны наши поиски средств популяризации поэтического наследия русского классика. Поэзия И.А. Бунина, по мнению ряда исследователей, отличается песенностью и народной стилизацией, а также ярко выраженными фольклорными мотивами. Через песню он ощущал «кровное родство» с предками. Причина успешного овладения слогом народной песни кроется в связи поэта с фольклором, с традицией народного художественного мышления. Об исключительном интересе художника к фольклору говорит и тот факт, что около трети его стихотворений написаны в жанре народной песни. Кроме того, эти произведения показательны для последующего опыта сочинения псевдофольклорных песен [4].

Литературные критики не раз отмечали «пленительную музыку» стихов Ивана Бунина. Его поэзия вдохновила не одного композитора на создание замечательных песен и романсов. К поэтическому наследию писателя обращались отечественные композиторы-классики: Р. Глиэр, С. Рахманинов, В. Калинин, С. Василенко, Т. Хренников, И. Шварц и пр. Высокая поэзия Ивана Бунина и сегодня продолжает вдохновлять современных музыкантов, особенно представителей бардовской культуры – А. Суханова, Б. Зайцева, А. Городницкого. Более 15 песен и романсов написаны на стихи Бунина нашим земляком А. Матюхиным. Однако, необходимо признать, что произведения выше указанных авторов в большинстве своём мало известны и относятся к жанру романса или бардовской песни. Вместе с тем следует отметить, что

никто из авторов не обратился к жанру народной (псевдофольклорной) песни на стихи русского классика. По нашему мнению, именно песня дарит «вторую жизнь» стихотворению, благодаря музыкальной интерпретации, а народная песня непосредственно выступает объединяющим фактором людей одной нации. Именно она самый понятный и верный путь к исторической памяти людей, ключ к духовному миру человека, средство, определяющее национальную идентичность личности.

Следует уточнить, что интерпретация – одно из актуальных и активно развивающихся направлений в искусствоведении. Ее главные субъекты – это творческие фигуры композитора, исполнителя и слушателя, причем большинство научных исследований посвящено роли исполнителя в музыкально-коммуникативном процессе.

Тем не менее, современные музыковеды выделяют интерпретацию слушательскую, композиторскую, редакторскую, музыковедческую, режиссерскую, дирижерскую и т. п.

Характеризуя термин «композиторская интерпретация», одни исследователи отмечают его как специфический феномен музыкального искусства, который предполагает создание музыки на основе уже существующего произведения. Чаще всего – это литературный первоисточник, композиторское «прочтение» которого и будет своеобразной интерпретацией исходного сюжета. Самые распространенные образцы данного явления – вокальные жанры (песня, романс), основу которых составляет музыкально-поэтический синтез и стремление передать с помощью музыки образно-интонационное содержание поэзии [1]. Другие рассматривают его «как специфическую художественную составляющую синтетического целого – способ интерпретации композитором словесного первоисточника» [6].

Исходя из представленных характеристик, можно сделать вывод, что художественная информация поэтического текста интерпретируется композитором, передаётся исполнителю, а затем уже слушателю. Поэтому компози-

торский замысел всегда привязан к поэтическому тексту средствами музыкального искусства, как выразительной системы, создавая новую творческую единицу, способную раскрыть для слушателя поэзию более широко и чувственно.

Мы также предприняли попытку интерпретировать некоторые произведения И.А. Бунина, отражающие по нашему мнению, фольклорные мотивы поэзии классика. Для композиторской интерпретации в псевдофольклорную песню нами были отобраны следующие стихотворения Ивана Бунина: «Петров день», «Песня» (На пирах весёлых...), «Песня» (Зацвела на воле...), «Далеко за морем...», «Канарейка».

Стихотворение «Петров день» в процессе музыкальной интерпретации обрело форму фольклорной песни, схожую с «русальной песней», которая относится к жанру календарно-обрядовой лирики, связанной с празднованием Русалий (Русальной недели, Русальной пасхи). По мнению буниноведа Шуруповой О.С. в произведении «Петров день», И.А. Бунин имитирует размер хороводной песни, смешивая его с «вольным хореом», свойственным русской песне, с ямбическими строками [2].

В работе над этим произведением нами была использована оригинальная стилистика песни, исполняемая от лица самих русалок, в отличие от фольклорных образцов «русальных песен», где от лица исполнителя (народа) идет повествование об угрожающей силе, чрезвычайной красоте и коварном характере русалок, что придает вокальному произведению театральность и своеобразную мистику. Кроме того, в музыкальном сопровождении к песне мы использовали перкуссию и органнйй контрапункт, которые усилили этническую составляющую произведения.

Название стихотворения «Песня» («На пирах весёлых...») заставило нас обратить на себя внимание при выборе произведений для композиторской интерпретации. Первая строка стихотворения сразу «спелась» широким звучным восходящим мотивом с интонацией горечи, свойственной русской народной

песне. После сочинения основной партии, были добавлены дополнительные голоса, используя метод наложения голосов в приложении для записи и редактирования живого звука. Следуя ритмическому и эмоциональному характеру стихотворения, темп песни увеличивался, в результате чего, от протяжного начала к финалу она трансформировалась в быструю «проходочную» песню. Во время разучивания с исполнителями сами собой «напросилась» хореографические элементы «проходка по кругу» и «пересек» в кульминации. Изначально, приступая к музыкальной интерпретации этого стихотворения, мы не могли остановиться на форме и жанре произведения. Руководствуясь музыкальной интуицией и глубоким погружением в поэзию И.А. Бунина стихотворение воплотилось в жанр русской песни, что в очередной раз говорит о истинности его фольклорных мотивов.

Стихотворение «Зацвела на воле...», написано Буниным в жанре любовной песни и отличается напевностью строк и мелодичностью стихосложения. Метафоры поэтического текста: «не смотрят в душу милые глаза», «поднять ресницы люди не велят», «нежный, безмятежный лен», «лучистый взгляд» помогают передать всю гамму чувств и эмоций, которые переживает героиня произведения. Художественные средства, использованные в стихотворении, отличаются простотой и народностью, что, несомненно, приближает данное произведение к фольклору. Стихотворение И.А. Бунина «Зацвела на воле...» своими образами и ритмикой схоже с устным народным творчеством и подкупает умением автора чувствовать женскую русскую душу [8]. В процессе композиторской интерпретации, используя метод напевания и голосоналожения, нами была создана акапельная девичья лирическая песня «Зацвела на воле...»

В 1889 году в журнале «Северный вестник» было опубликовано стихотворение «Далеко за морем...», отличающееся необычайно красивой пейзажной лирикой, восторженным чувством от созерцания моря и садящегося солнца. Ритм стихотворения напоминает мягкое движение волн. Наслаждаясь величественной красотой моря, Бунин тоскует по русскому полю. В этом произ-

ведении автор использует метафоры схожие с устным народным творчеством «Сердце сладко ноет», «По степи родимой», что, видимо и подсказало нам пропеть эти строки, используя фольклорную стилистику. Это настроение переродилось в лирическую протяжную песню в исполнении без сопровождения.

3 ноября 1917 г. вооруженное восстание в Москве завершилось победой большевиков. В статье «В этот день» Бунин напишет об этом событии и своих впечатлениях так: «3 ноября /.../Москва, целую неделю защищаемая горстью юнкеров, целую неделю горевшая и сотрясавшаяся от канонады, сдалась, смирилась. Все стихло, все преграды пали – победители свободно овладевали ею, каждой ее улицей, каждым ее жилищем и уже водружали свой стяг над ее оплотом и святыней, над ее Кремлем....Москва, жалкая, грязная, обесчещенная, расстрелянная и уже покорная, принимала будничный вид. Поехали извозчики, потекла по улицам торжествующая московская чернь. Я постоял, поглядел – и воротился домой. А ночью, оставшись один, будучи от природы весьма склонным к слезам, я вдруг заплакал, и плакал буквально до самого рассвета, плакал такими жгучими и обильными слезами, которых я даже и представить себе не мог» [7]. Спустя несколько недель, в гостях у художника Ильи Репина, он вписывает ему в альбом новое стихотворение «Канарейка» с авторской датой: «18. XI. 1917».

В этом стихотворении образ маленькой птички, заключенной в клетку и перевезённой на чужбину как будто взят из русской песни-плача. Автор в эти страшные для него дни не использует в своей поэзии высокие эпитеты, он плачет русской народной песней о своей горючей доле.

В нашей композиторской интерпретации «Канарейка» переродилась в песню-плач с хоровым женским аккомпанементом, который эмоционально точно передает смысл этого небольшого поэтического произведения, трагичность и безысходность, завуалированная Буниным в простом русском слове. Слушателю песни не приходится искать скрытого смысла, музыка, её характер и интонации эмоционально воплощают авторский замысел поэта.

Созданная нами композиторская интерпретация стихотворений И.А. Бунина была успешно апробирована на различных концертных площадках г. Ельца. Авторские песни прозвучали в рамках Межрегионального событийного фестиваля «Антоновские яблоки», посвященного творчеству И.А. Бунина, интернет-ресурсах, а также легли в основу культурно-просветительского проекта «Доколе жива моя душа...»

Посмотрев проект, зрительская аудитория отметила, что для них по-новому раскрылось литературное наследие Ивана Бунина, а поэтическое творчество русского классика вызвало неподдельный интерес у подростков и молодёжи. «Доколе жива моя душа...» бесспорно можно использовать в условиях внеурочной деятельности, демонстрируя синтез поэзии и вокального жанра.

Резюмировав вышесказанное, уточним, что фольклорные мотивы поэтического наследия И.А. Бунина имеют большие перспективы для композиторской интерпретации, что непременно послужит обогащению вокального репертуара на стихи русского классика и популяризации его творчества среди различных групп населения.

Библиографический список

1. Басаргина Е.Г., Крет Н.В. Особенности композиторской интерпретации поэтического инварианта в отечественной вокальной музыке второй половины XX века. – URL: <https://cyberleninka.ru/> [Дата обращения: 01.03.2025].
2. Боровская А.А. Песенная традиция в лирике И.А. Бунина. – URL: <https://cyberleninka.ru/> [Дата обращения: 02.03.2025].
3. Духовно-нравственное воспитание школьников. Нормативные документы. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России / А.Я. Данилюк, А.М. Кондаков, В.А. Тишков. – М., 2009.
4. Иншакова Ю.Г. Жанровая система поэзии И.А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Елец, 2005. – 24 с.
5. Иосиф Александрович Бродский: цитаты, афоризмы, высказывания и мысли великих и умных. URL: <https://www.inpearls.ru/> [Дата обращения: 01.03.2025].
6. Казанцева Л.П. Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения. – Астрахань, 2011. – 132 с. – С. 22–23.
7. Публицистика 1918-1953 годов. Бунин Иван Алексеевич. – URL: <https://traumlibrary.ru/> [Дата обращения: 25.02.2025].
8. Стихи И. Бунина. – URL: <https://stihirus24.ru/> [Дата обращения: 02.02.2025].
9. Якименко Р.В. Методика изучения поэзии XX века на заключительном этапе школьного литературного образования: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – Южно-Сахалинск, 2005. – 43 с.

Т.А. Горохова
магистрант,
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
Москва, Россия.
Научный руководитель: **Е.В. Климай,**
кандидат педагогических наук, доцент,
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
Москва, Россия

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА A-MOLL Э. ГРИГА

Taisiya A. Gorokhova
undergraduate,
Moscow State Institute of Culture
Moscow, Russia.
Scientific adviser: **Ekaterina V. Klimai,**
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Moscow State Institute of Culture
Moscow, Russia

PERFORMANCE FEATURES OF E. GRIEG'S A-MOLL PIANO CONCERT

Аннотация. В статье рассматриваются исполнительские особенности фортепианного концерта Э. Грига a-moll. Обсуждается специфика мелодического, полифонического, гармонического, ладотонального и динамического развития, особенности формообразования, технического воплощения, семантики ритмических формул и архитектоники тематического материала.

Abstract. The article examines the performance features of E. Grieg's piano concerto a-moll. The specifics of melodic, polyphonic, harmonic, modal and dynamic development, features of form-building, technical embodiment, semantics of rhythmic formulas and architectonics of thematic material are discussed.

Ключевые слова: Э. Григ, фортепиано, исполнитель, интерпретация, романтизм.

Keywords: E. Grieg, piano, performer, interpretation, romanticism.

Музыка Эдварда Грига занимает важнейшее место в исполнительской практике пианистов-исполнителей. Технические и выразительные особенности фортепианного творчества Э. Грига, выражающиеся в специфике ладогармонического языка, тембров, метроритма, нашли отражение и в Концерте для фортепиано с оркестром a-moll [5]. Данное произведение является одним из самых популярных в исполнительской практике. Оно входит в репертуар многих знаменитых пианистов, в том числе А.Б. Микеланджели, А. Рубинштейна, Э. Гилельса, С. Рихтера, М. Плетнёва, Д. Мацуева, А. Тарасевича-Николаева, Н. Луганского.

Подлинная интерпретация музыкального текста невозможна без тщательного исполнительского анализа музыкального языка, основанного на понимании особенностей мелодического, полифонического, гармонического, ладотонального и динамического развития, специфики формообразования, семантики ритмических формул и архитектоники тематического материала [2].

Концерт Э. Грига a-moll состоит из трёх частей: Allegro moderato, Adagio и Allegro molto moderato e marcato. Первая часть написана в сонатной форме со вступлением. Узнаваемая тема вступления состоит из двух элементов: тихого, но уверенного тремоло литавр на тонике и яркого, торжественного fortissimo аккордового хода у солиста. Главная партия, очень выразительная и запоминающаяся, проводится у оркестра: всей группы деревянных духовых с *divisi* в каждом голосе, валторн и струнно-смычковых. Партии духовых и струнных образуют полифоническую имитацию в первом элементе – торжественном, смелом, изложенном в пунктирном ритме.

Первый аккорд, звучащий в исполнении оркестра tutti вместе с солистом и открывающий концерт, логически продолжает тремоло литавр на тонике. Поэтому в партии ударного инструмента главной задачей становится сильное crescendo от *pp* до *fz*, объединённого со всеми голосами. Тем свободнее и естественнее оказывается нисходящее движение во вступлении фортепиано. Глиссандирующие пассажи в третьем такте исполняются ещё более легко, на что указывает также и написание их более мелким шрифтом – характерным для каденций *ad libitum*. В первом элементе главной партии преобладают штрихи *staccato* и *marcato*. Струнная группа играет при этом смычками (*arco*), из чего следует, что воздействие смычка на струны должно быть активным, плотным, но и не слишком напряжённым.

Второй элемент главной партии – приподнятый, исполненный энергии ход вверх на секунду и кварту в ритме «две четверти и половинная». Такой мотив часто используется в творчестве Э. Грига. Появляясь сначала у кларнетов и фаготов, он постепенно распространяется в партиях духовых инструмен-

тов и звучит у первых скрипок. Вторые скрипки и альты исполняют подголоски с тремоло на одном смычке (левой рукой), а виолончели и контрабасы – основной мотив в обращении. Затем оба элемента главной партии (маршеобразный и кантиленный) проводятся у фортепиано, при этом второй из них изобилует виртуозными глиссандирующими пассажами.

Второй элемент главной партии контрастен первому в плане звукоизвлечения – основной штрих здесь *legato*. Необходимо подчеркнуть кантиленность, плавность, не теряя общего энергичного характера движения музыки. Динамическое развитие оттенков полностью соответствует направлению движения мелодии: усиление звука совпадает с восходящим звуковысотным движением, а ослабление – с нисходящим. Когда второй элемент темы переходит в партию фортепиано, солисту важно обратить внимание на сочетание акцентированных нот в мелодии с ремаркой *cantabile*. Выписанные в тексте акценты необходимо играть ярко, но без резкости. Особого внимания требуют квинтоли шестнадцатых с их лёгкостью, невесомостью и достаточно тихим звучанием на фоне основной темы.

Ремаркой *Animato* отмечена стремительная связующая партия. Мелодия фортепиано наполнена мотивами в пунктирном ритме, напоминающими движения норвежской танцевальной музыки. Динамически конец связующей партии отмечен словами *diminuendo* и *calando*, т. е. не только «затихая», но и буквально «спускаясь»: композитор объединяет и нюанс звучания, и направление движения мелодии.

Связующая партия наполняется ещё большей активностью. Главная роль отдана солирующему инструменту, духовая группа исполняет подголоски, а струнным поручены лишь прозрачная и почти незаметная гармоническая опора. Основным выразительным средством технически сложной темы фортепиано является смена характеров исполнения: вначале это короткие стремительные мотивы с пунктирным ритмом, затем триольные взлёты и, наконец, за-

вершается связующая партия быстро нисходящей хроматической гаммой с удвоением в терцию. \

Побочная партия изложена в комбинированной фактуре. Мелодия фортепиано вступает в имитационный диалог с гобоем, исполняющим ту же тему, но через полтакта. Остальные голоса – секстоли шестнадцатых в левой руке солиста и аккордовые репетиции струнных – имеют гомофонно-гармоническую фактуру. Э. Григ использует здесь такое интересное изобразительное средство, как постепенная ритмическая диминуция: вначале аккорды излагаются восьмыми, затем шестнадцатыми и, наконец, в струнную группу вводится тремоло (тридцатьвторые). С уменьшением длительностей у смычковых более стремительной становится и партия фортепиано, доходя до виртуозных пассажей. Напротив, деревянные духовые и валторны играют мотив в более спокойном ритме, половинными и целыми длительностями. Здесь закрепляется «норвежская лейтинтонация» из восходящих секунды и кварты.

Одной из самых ярких и выразительных тем экспозиции первой части концерта является заключительная партия – секвенция с хроматизмами, звучащая у фагота и отмеченная ремаркой *meno tranquillo*. В процессе развития она становится всё более оживлённой (*più animato*) и обогащается новыми тембрами, в первую очередь фортепиано. У струнных эта тема подвергается ритмическому варьированию. Завершается экспозиция активным отыгрышем в партии солиста, совмещающим тяжеловесные аккорды и октавные удвоения в пассажах.

Разработка начинается с темы вступления, легко узнаваемой интонационно, но теперь изложенной у оркестра в другом ритме: ровными триолями восьмых у духовых и также триолями, но с тремолированием на каждой ноте у смычковой группы. Интонации первого элемента главной партии появляются уже у виолончелей и контрабасов, однако настоящая разработка начинается только со вступлением фортепиано. Это переключка-диалог флейты и первой валторны, играющих первую маршевую фразу на фоне разнообразного акком-

панемента остальных голосов. Особую роль играет небольшая, но очень весомая динамическая кульминация, разделяющая в разработке первый и второй элементы главной партии. Это такт у солиста, обозначенный *fff brillante*. Его можно интерпретировать как короткую каденцию *ad libitum*, хотя и исполняемую в сопровождении оркестра. Преобладание повышенных звуков придаёт музыке радостный, светящийся характер.

Варьирование второго мотива главной партии, в первую очередь, ритмическое, здесь также появляется секвенция. Оба элемента активно переплетаются между собой. Связующая партия в разработке практически не изменяется. Сохраняется и имитация мелодии у фортепиано и гобоя в побочной партии, только излагается она теперь на другой высоте – на терцию ниже. В разделе *Più lento* происходит характерное для творчества Э. Грига изменение – вместо минорного лада появляется одноимённый мажорный, *A-Dur*. Тема заключительной партии на этот раз поручена валторне и, соответственно, её звуковая окраска меняется – становится более блестящей, серебристой. Мажорный эпизод завершается ярким фортепианным соло в аккордовой фактуре.

С возвращением минора (начало репризы) маршеобразный мотив проходит у оркестра *tutti*. Ему резко контрастна сложная в техническом плане каденция в партии солиста, построенная на теме второго элемента главной партии (секунда + кварта). Каденция является образцом фортепианной виртуозности в музыке зрелого романтизма: она пестрит скользящими пассажами, диатоника в ней органично сочетается с хроматикой. Ремаркой *Tempo I* отмечено очередное появление темы главной партии, однако техничность каденции не просто сохраняется, а достигает апогея. Фортепианная партия изобилует глиссандо, трелями, мелкими длительностями. Динамическая кульминация приходится на появление в мелодическом голосе второго элемента главной темы, звучащей *fff* совместно с пассажами шестьдесятчетвёртых нот. Внезапный динамический контраст: оттенок *sff* сменяется *pianissimo*, вдобавок у фортепиано задействуется левая педаль (*una corda*) – требует от исполнителя

владения различными состояниями и развитой способности быстрого перевоплощения. Реприза первой части концерта сокращённая, так как в ней не проводится побочная партия. Однако кода *Roso più Allegro* отдалённо напоминает её тему. Начинаясь с уверенной мелодии, звучащей в октаву у солирующих гобоя и фагота, она распространяется по всему оркестру. Сонатное *Allegro* завершается динамичным *tutti* с доминированием тембра фортепиано.

Медленная вторая часть контрастна первой по силе звука. Она начинается тихо, у струнной группы с сурдинами. Такое начало традиционно для второй части сонатно-симфонического цикла. Несколько мрачный характер достигается за счёт приглушённого низкого регистра (особенно выразительного у скрипок) и ритмики, близкой к сицилиане. Музыка постепенно светлеет, в скрипичной партии появляется указание играть на струне G – второй, с чистой, глубокой окраской звука. Мягкий тембр струнных расцветается более звонкими красками духовых – сначала фаготов и валторн, затем к ним присоединяются флейты, гобои и кларнеты.

Партия солиста технически очень сложна. Композитор ставит на первое место движение мелкими длительностями (в основном шестьдесятчетвёртыми). В медленном темпе их особенно важно исполнять ровно и ритмично. Особенностью динамики является требование композитора акцентировать первую ноту пассажа – *ffz* (примерная расшифровка *molto forzato*, «с большим усилием») и очень тихое исполнение остальных звуков. Во всём разделе сольная партия доминирует, оркестр выполняет лишь гармоническую функцию.

Когда вновь включаются после пауз флейты и кларнеты, Э. Григ вводит такой приём, как политональность и полиладовость: у духовых остаётся *Des-Dur*, а у фортепиано и струнных на протяжении шести тактов звучит обогащённый хроматизмами *a-moll*. Однако постоянно встречающиеся в строках духовой группы повышающие альтерации дают понять, что разные ключевые знаки указаны композитором, скорее всего, для интересного изобразительного эффекта. Политональность трактуется как внешняя, мнимая: по зна-

кам при ключе кажется, что здесь действительно сплетены два лада, а случайные знаки в партии духовых приближают их Des к a-moll остальных участников исполнения.

После этого «полиладового» эпизода во все партии возвращается Des-Dur, а к виртуозным пассажам солиста добавляется напевный восходящий мотив у флейт и кларнетов. Новая тема, построенная на интонациях вступления, отмечена ремаркой *pesante*. Здесь снова звучит пунктирный ритм, как в начале части, однако теперь он из лиричного превращается в строгий и упругий. Исполнение становится близким к началу главной партии первой части концерта. У фортепиано эта тема звучит на *fortissimo*, выделяя голос солиста. Тема в ритме сицилианы проводится также в партии фагота, но более кантиленно благодаря штриху *legato*. Именно в таком виде она получает развитие: по мере приближения к кульминации, звучащей у фортепиано в четвёртой октаве, постепенно исчезает пунктирный ритм. Короткая кода состоит из небольших акцентированных мотивов, исполняемых валторной соло.

Финал концерта написан в основной тональности a-moll. На первые восемь тактов приходится вступление, в котором торжественный характер третьей части отмечен снятием сурдин у струнных (на протяжении всего *Adagio* они играли приглушённо). Яркий пассаж у фортепиано интерпретируется одновременно как отголосок сложной партии из второй части и как предвосхищение энергичной музыки финала. Последний такт вступления наиболее сложен метроритмически: очень свободно, практически *ad libitum*, звучит спуск по гамме из 27 шестнадцатых.

В темпе *Roco animato* начинается основная часть финала. Солист исполняет радостную главную тему танцевального характера – также одну из самых узнаваемых в классической музыке. Особенно выделяется в ней нисходящая секвенция со скачком на октаву вверх, начинающаяся за один такт до вступления *pizzicato* струнных. Именно на этой секвенции строится дальнейшее развитие первой темы. Обратим внимание, что главным мотивом здесь является

нисходящая малая секунда с акцентом на первую долю. Ещё одна важная особенность финала концерта состоит в том, что композитор фактически впервые за всё сочинение использует все партитурные строки, все голоса оркестра: трубы и тромбоны почти не звучат в двух первых частях. Исключением могут послужить самое начало концерта (вступительный аккорд), конец побочной партии первой части (обозначен *Più lento*), разработка сонатного *Allegro* (*Ani-mato*, тема вступления ровными триолями восьмых) и кода (последние такты первой части).

Главная тема мелодии проходит у оркестра, а в партии фортепиано наиболее важная роль отдана технике. В первую очередь это касается верхнего голоса, изобилующего мелизматикой. Однако в среднем голосе (штили вверх в левой руке у солиста) всё же встречается тот самый нисходящий малосекундовый мотив, трактуемый как активные движения в народном танце – притопывания, прыжки, приседания. Не менее энергичны четверти с хроматизмами, несмотря на указание *cantabile*: к напевности добавляются акцентирование звуков и пассажи мелких длительностей. Вследствие этого следующая ремарка – *con bravura* – не воспринимается чересчур контрастной. Главным выразительным средством здесь становится динамическое крещендирование от *pp* до *fff*. Одним из самых сложных в техническом и выразительном плане эпизодов становится небольшая каденция *ad libitum*, записанная мелким шрифтом и отмеченная ремаркой *Prestissimo*. Между шестнадцатыми, пролетающими практически незаметно, важно с ритмической точностью включить яркие аккорды.

A tempo – возвращение основной темы с «приседающей» полутоновой интонацией. Она излагается в партии солиста и, как и прежде, расцвечена пассажами в подголосках. У струнных же в это время звучит мотив из вступления к первой части – ход вниз на малую секунду и нисходящий же широкий скачок. Резко контрастен этому апофеозу энергии раздел *Roso più tranquillo*: солирующая флейта ведёт кантиленную новую тему. Эту спокойную по сравнению с другими эпизодами концерта мелодию в высоком регистре можно трактовать как лирический танец одной из пар в коллективе исполнителей халлин-

га. Такая интерпретация встречается и в других известных сочинениях: тема у кларнета в Краковяке из второго акта «Жизни за царя» М. Глинки, тема танца Джульетты и Париса в номере «Монтекки и Капулетти» из балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева. Певучей теме у флейты (переходящей затем к другим духовым) аккомпанируют струнные, играющие тремоло *sul ponticello* – у подставки. Таким способом достигается тёплый, слегка гудящий звук; тембр смычковых напоминает таковой у волынки или гармони – инструментов, традиционно сопровождающих народные танцы.

Позднее кантиленная мелодия появляется и в партии фортепиано, объединяясь с малосекундовой лейтинтонацией финала. Развитие лирического эпизода в объёмном, но светлом *tutti* оркестра продолжается до раздела *Tempo I animato*, когда возвращается первая тема, которую уже можно определить как рефрен рондо. Она снова подвергается интенсивному развитию во всех голосах, становясь ещё более масштабной, чем в первом проведении. Наиболее сильно изменяется исполнение хроматической гаммы акцентированными четвертями у фортепиано: композитор даже вводит здесь новое обозначение – если в первый раз было *cantabile*, то теперь *marcato*. Преобладающим средством развития служит секвенция.

Следующий эпизод (*Meno allegro*) медленнее по темпу, но более сложен технически. Здесь пассажи шестнадцатых, тридцатьвторых и шестьдесят-четвёртых проходят не только у солиста, но и в оркестре – у флейт, кларнетов и высоких струнных. Этот виртуозный эпизод может быть интерпретирован как каденция *solì*: техническая изысканность присутствует у более чем одного голоса, т. е. некоторые инструменты оркестра выполняют скорее мелодическую, чем аккомпанирующую функцию. Ещё один вариант темы рефрена (танцевальной) приходится на *Tempo I*. Основная мелодия отдана здесь струнной группе, в которой тремоло смычком становится главным выразительным средством. Продолжительные оркестровые интерлюдии чередуются с короткими, но техничными фрагментами партии солиста. Здесь изобразительность

материала Э. Григ передаёт через свободную ритмику и нетрадиционное деление длительностей.

Раздел *Andante maestoso* – масштабная, торжественная кода. Стремительные глissандо в партии фортепиано и тремоло смычком в струнной группе остаются главным средством музыкальной выразительности. Благодаря широкому регистровому диапазону, наибольший размах в котором отдан деревянным и медным духовым, достигается эффект объёма и красочности звучания. В самом конце коды флейту-пикколо вновь предписывается сменить на большую. Апофеоз приходится на заключительную каденцию, в которой можно отметить элемент «арки»: в последних тактах третьей части концерта, как и в самом начале первой, композитор вводит тремоло литавры на тонике.

Для пианиста-исполнителя, принимающегося за интерпретацию популярных классических сочинений, к числу которых относится и фортепианный концерт Э. Грига *a-moll*, чрезвычайно важно умение непредвзято взглянуть на авторский текст, «отягощенный» семантическим полем, сформированным за более чем вековую историю записями великих пианистов прошлого [1; 4]. В цифровую эпоху, когда одновременно доступны аудио и видео записи пианистов различных поколений, исполнителям необходимо научиться обращаться к первоисточнику, исследуя авторские указания, по-новому открывать музыкальное содержание хорошо известных произведений [3].

Библиографический список

1. Гао Ф., Мансурова А.П. Исполнительская культура как объект музыкально-педагогического дискурса: категориальный анализ // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 2 (93). – С. 176–179.
2. Климай Е.В. Связь фортепианной техники и музыкального мышления на различных ступенях обучения пианиста // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – № 3. – Т. 6. – С. 33–42.
3. Командышко Е.Ф., Акишина Е.М. Специфика развития художественного восприятия и мышления учащихся на основе концептуальных идей теории музыкального содержания / Е.Ф. Командышко, Е.М. Акишина // Этносоциум и межнациональная культура. – 2015. – № 11(89). – С.84–89.
4. Майковская, Л. С. К вопросу о современном понятийно-категориальном аппарате теории и методологии высшего образования: компетенции и квалификации / Л.С. Майковская, П.А. Черватюк, А.П.Мансурова // Теория и методика профессионального образования в

- социально-культурной и музыкально-педагогической деятельности: коллективная монография. – М.: Московский государственный институт культуры, 2018. – С. 99–105.
5. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М., 1982. – 319 с.

Се Аньци
аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия, Китай.

Научный руководитель: **Г.Л. Князева**,
кандидат педагогических наук, доцент,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия

СВОЕОБРАЗИЕ КИТАЙСКОЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Xie Anqi

graduate student,

Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia, China.

Scientific adviser: **Galina L. Knyazeva**,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

THE UNIQUENESS OF CHINESE CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC

Аннотация. Статья посвящена выявлению черт своеобразия китайской камерно-ансамблевой музыки. Кратко затронуты исторические аспекты развития камерной музыки в Китае. Подчеркивается своеобразие ее музыкального языка и духовного содержания, тесно связанного с философскими и эстетическими принципами, определяющими звучание музыки, ее характер и воздействие на слушателя. Сделан вывод, что благодаря своему уникальному характеру китайская камерно-инструментальная музыка имеет большие перспективы для развития и обретения международного признания.

Abstract. The article is devoted to identifying the distinctive features of Chinese chamber and ensemble music. The historical aspects of the development of chamber music in China are briefly touched upon. The author emphasizes the uniqueness of its musical language and spiritual content, which is closely related to the philosophical and aesthetic principles that determine the sound of music, its character and impact on the listener. It is concluded that due to its unique nature, Chinese chamber instrumental music has great prospects for development and gaining international recognition.

Ключевые слова: камерно-инструментальная музыка, квартет, духовное содержание, философско-эстетические принципы.

Keywords: chamber and instrumental music, quartet, spiritual content, philosophical and aesthetic principles.

В последние десятилетия в Китае наблюдается значительный рост популярности камерно-инструментальной музыки, что, безусловно, связано с развитием музыкального образования и повышением интереса к музыкальной

классике в целом. Несмотря на то, что инструментальная музыка с древнейших времен служила неизменным элементом ритуалов и церемоний, китайское искусство камерного ансамбля является относительно новым направлением художественной культуры. По сравнению с Европой, где камерно-ансамблевое музицирование имеет богатую историю и традиции [7], оно стало развиваться гораздо позднее, только в XX веке. Первоначально камерные ансамбли в Китае испытывали сильное западное влияние: они ориентировались на западный репертуар, композиторские и исполнительские традиции, но со временем начали появляться коллективы, следующие тенденции воплощения национального колорита или сочетания западных и восточных элементов. Постепенно через освоение западных традиций и жанровых моделей стало выкристаллизовываться самобытное национальное искусство.

Камерные ансамбли в Китае представлены самыми разными составами: от дуэтов до крупных коллективов, включающих как струнные, так и духовые инструменты, фортепиано и традиционные китайские инструменты (пипа, эрху, гучжэн, бамбуковая флейта). Подобные эксперименты с составами позволяют создавать уникальные звучания на пересечении восточных и западных традиций. При использовании классического инструментария в музыкальный язык вводятся элементы имитации звучания национальных инструментов, вместе с характерной ритмикой, ладовой организацией материала и цитированием народных напевов придающие произведениям специфически китайскую окраску и обаяние. Интересный анализ претворения народных ладов в струнном квартете Цюй Вэя, позволяющий проследить вариантное применение пентатоники, представлен в статье А.М. Петровой [5, с. 165–166]. Заметной чертой бытования камерной музыки в Китае является то, что многие камерные ансамбли не углубляются в узкоспециализированный репертуар, а совмещают исполнение как произведений классических западных

авторов, таких как И.С. Бах, В.А. Моцарт, Л. Бетховен, так и произведений китайских композиторов, а также аранжировок народной музыки.

Одним из ведущих жанров камерной музыки стал жанр квартета. В середине XX в., после образования Китайской Народной Республики, начали формироваться профессиональные классические квартеты, исполнявшие как западную, так и национальную музыку. С наступлением в 1978 г. эпохи «реформ и открытости» интерес к жанру квартета значительно возрос. Сейчас квартетное искусство в Китае представляет собой активно развивающуюся область и находится на подъеме. Среди известных коллективов следует назвать «Amber Quartet» (основан в 2005 г.) и Шанхайский струнный квартет (существует с 1983 г.), популяризирующие китайское искусство камерной музыки по всему миру. В числе композиторов, отдавших дань квартетному жанру, перечислим таких авторов как Ло Чжунжун (1924–2021), Лян Лей (род. 1972), Ма Сыцун (1912–1987), Тань Дунь (род. 1957), Чжоу Лун (род. 1953), но, пожалуй, ни один из них не сделал камерно-инструментальную музыку центральной в своем творчестве.

Зададимся вопросом: чем определяется своеобразие китайской камерно-инструментальной музыки? Одним из характерных и наиболее завораживающих слушателя признаков китайской камерной музыки является ее способность транслировать не просто звуки, но целую систему символов и смыслов, укорененных в национальной философии и эстетике. Эта музыка звучит, словно некий ритуал, погружающий слушателя в мир древних традиций и приглашающий к созерцанию и сосредоточенному размышлению.

Идеи даосизма с его стремлением к гармонии с природой и конфуцианства с его акцентом на нравственной чистоте и социальном порядке резонируют в музыкальной ткани, создавая атмосферу созерцательности и духовного равновесия. Сквозь музыкальную ткань, подобно древним иероглифам, проступают элементы традиционной китайской философии, рассказывающие о текучести времени, гармонии человека и природы, о важности соблюдения

ритуалов и стремлении к совершенству. Эти философские принципы находят отражение и в эстетике произведений, где гармония и баланс становятся не просто формальными требованиями, а способом выразить фундаментальные законы мироздания, а связь с природой – источником вдохновения и символом непрерывного потока жизни.

Общее ощущение естественности, сбалансированности и совершенства формы и мелодического развития, опирающееся на определенные эстетические принципы как источник вековой мудрости, позволяет слушателю почувствовать покой и умиротворение. Китайская камерная музыка, в отличие от многочисленных западноевропейских образцов, не стремится к прямой передаче человеческих эмоций или созданию драматичных коллизий, ярких столкновений и борьбы [2; 4]. Ее сила в ином: в умении погружать слушателя в состояние медитативной созерцательности, погружения в космическое единство мироздания, достигаемое благодаря органичному сплаву музыкальных приемов и философских идей. Те чувства, которые находят выражение в музыке: печаль, любовь, тоска, радость – выражаются гораздо тоньше и сдержаннее, чем в европейском искусстве, скорее на уровне создания определенного настроения и атмосферы [6].

Духовное наполнение китайской камерно-инструментальной музыки можно рассматривать как результат сложного взаимодействия культурных, философских, религиозных и исторических факторов. Оно пронизывает музыкальную ткань, определяя ее звучание, характер и воздействие на слушателя. Рассматривая китайскую музыку с позиций анализа музыкального текста [1; 8], можно уточнить причины производимого ею впечатления. Поскольку гармония и баланс являются ключевыми принципами в китайской культуре, китайская музыка стремится к достижению баланса между всеми элементами: ритмом, гармонией, мелодией, тембрами. Для нее важно, чтобы все элементы звучали гармонично, сбалансированно и дополняли друг друга, тем самым создавая ощущение целостности и завершенности и помогая слушателю об-

рести внутреннее единство. Она не только доставляет наслаждение, но и воздействует на душу, успокаивая, возвышая и очищая ее [3], помогая человеку осознать свою связь с окружающим миром и природой, пробуждая мысли о вечных вопросах бытия.

Китайская камерная музыка, в частности, квартетная, представляет собой своеобразное и динамичное явление, отличающееся своеобразным обликом и содержанием, отражающим богатую культуру, философию, эстетику и историю Поднебесной. Однако пока это достаточно молодое направление музыкальной культуры, и ему только предстоит воспитать свою широкую аудиторию и обрести истинную популярность, чему способствуют проводимые в стране конкурсы и фестивали. Благодаря своему уникальному характеру китайская камерно-инструментальная музыка имеет большие перспективы для дальнейшего развития и обретения признания на международной арене.

Библиографический список

1. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Музыкальный текст как основа постижения композиторского стиля в исполнительском искусстве // Искусство и образование. – 2019. – № 6 (122). – С. 39–46.
2. Князева Г.Л. «Творческий диалог» как необходимое условие развития способности к интерпретации музыкальных произведений // Музыкальная культура и образование: теория, история, практика: сб. мат. научно-практич. конф. – М.: Изд-во МГПУ, 2015. – Вып. 1. – С. 91–97.
3. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Фортепианный педагогический репертуар как фактор гармонизации индивидуально-личностных особенностей студентов-музыкантов // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 2(93). – С. 190–193.
4. Князева Г.Л., Се Аньци Искусство камерного ансамбля в свете теории коммуникации // Педагогический научный журнал. – 2024. – Т. 7. – № 5. – С. 176–180.
5. Петрова А.М. Квартетное творчество китайских композиторов: к проблеме отражения национального содержания // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11. – № 3. – С. 162–174.
6. Печерская А.Б., Князева Г.Л. Психолого-педагогический анализ исполнительских эмоций музыканта // Интеграция педагогической науки и практики в контексте вызовов XXI века: сб. науч. тр. по итогам II международной научно-практической конференции Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиала) ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)». – Ростов-на-Дону: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2024. – С. 73–78.
7. Се Аньци, Князева Г.Л. Камерно-ансамблевое музицирование как фактор профессионального становления студента-инструменталиста // Интеграция педагогической науки и

практики в контексте вызовов XXI века: сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. – Ростов-на-Дону: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2024. – С. 248–253.

8. Цуркис Г.Л. О некоторых психологических особенностях музыкально-исполнительской деятельности // Музыкальное искусство и педагогика на современном этапе развития: Материалы научно-практической конференции. – М.: Изд-во МГПУ, 2011. – С. 257–263.

А.М. Блюдникова

преподаватель,
ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»
Санкт-Петербург, Россия;

Е.Н. Шумилова

кандидат педагогических наук, доцент
ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»
Санкт-Петербург, Россия

**КНИГА «ВИДЕНИЕ МЕЖКУЛЬТУРНОГО
МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ» - НАЦИОНАЛЬНЫЕ
СИСТЕМЫ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗМА**

Anna M. Blyudnikova

lecturer,
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen
St. Petersburg, Russia;

Elena N. Shumilova

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen
St. Petersburg, Russia

**THE BOOK “VISION OF INTERCULTURAL MUSIC AND
PEDAGOGICAL EDUCATION” – NATIONAL SYSTEMS
IN THE AGE
OF GLOBALISM**

Аннотация. В статье раскрывается проблематика межкультурного аспекта музыкально-педагогического образования. В частности, акцентирование не только направленности вузовской подготовки учителя музыки на его будущую профессиональную деятельность, но и взаимосвязь коммуникации «изменяющегося мира» с необходимостью постоянного обновления учебных программ, педагогических подходов, методических приёмов и средств. А также изучение существующих практик, совместное конструирование новых взглядов на проблемы музыкального образования во взаимодействии с социумом.

Abstract. The article reveals the problems of the intercultural aspect of music and pedagogical education. In particular, the emphasis is not only on the focus of the university training of a music teacher on his future professional activity, but also the relationship between the communication of the "changing world" with the need for constant updating of curricula, pedagogical approaches, methodological techniques and means. As well as the study of existing practices, joint construction of new views on the problems of music education in interaction with society.

Ключевые слова: музыкально-педагогическое образование, коммуникация национальных систем, мультикультурализм и интеркультурализм.

Keywords: music and pedagogical education, communication of national systems, multiculturalism and interculturalism.

Книга «Видение межкультурного музыкального педагогического образования», авторами которой являются Х. Вестерлунд, С. Карлсен, Х. Парти [7], акцентирует внимание на представлении межкультурного музыкально-педагогического образования в эпоху социальной сложности. Данная сложность охватывает широкий спектр динамики, связанной с традициями формирования знаний, многообразными формами культурного и художественного участия, чувствами государственной и этнической принадлежности. Рассматривая тесные связи между музыкой, обществом и образованием, авторы предлагают способы, с помощью которых музыкальное педагогическое образование может стать ареной для рефлексивного оспаривания традиций и иерархий, практик и структур.

Это одна из очень немногих публикаций, анализирующих национальные педагогические подходы и практики в контексте современных глобальных трендов в науке, культуре, обществе. Содержание этой работы, хотя и дискуссионно, представляет интерес и для российского музыкально-педагогического сообщества ввиду изначальной многонациональности как серьёзного фактора профессиональной подготовки учителя музыки в нашей стране [5].

Также примечательно не только акцентирование направленности вузовской подготовки учителя музыки на его будущую профессиональную деятельность, но и взаимосвязь коммуникации «изменяющегося мира» с необходимостью постоянного обновления учебных программ, педагогических подходов, методических приёмов и средств.

Безусловно, при подготовке будущих учителей музыки важно уделять внимание практической деятельности студентов, чтобы они могли применить свои знания, и в тоже время бросить вызов традициям, иерархиям, практикам

и структурам традиционного музыкального образования. Для осуществления этого необходимо трансформировать и обновлять стандарты [4]. Видение межкультурного музыкального педагогического образования представляет собой вклад, который способен решить существующие проблемы различными способами, с точки зрения преподавателей музыки, которые работают в этой области по всему миру.

В современных обществах идентичность и музыкальные предпочтения человека определяются категоризацией людей на основе их географического и этнического происхождения [3]. В тоже время, в сфере образования, растет потребность противостоять поляризации мнений и создавать условия для толерантного «приятия» различий. Музыкальное обучение нельзя планировать по тем же «лекалам», что и уроки, например, физики или естествознания. Музыкальная идентичность субъектов образования чаще всего следует «логике» географического или этнокультурного происхождения. Существует необходимость рассмотреть вопрос о создании общего будущего для людей во все более «диверсифицирующихся социумах», основываясь на ошибках прошлого, гомогенизируя национальное музыкальное образование.

В современной литературе интеркультурализм используется для формирования потребности в диалогах, которые могут возникнуть между различными культурными логиками, присутствующими на различных географических локациях [2]. Научные источники по мультикультурализму сосредоточены на интеграции мигрантских и постмигрантских групп, обычно называемых «этническими меньшинствами» [1]. В отличие от этого, межкультурная позиция относится к поддержке межкультурного диалога и подчеркивает концепцию непрерывной и многогранной идентификации, посредством которой любую идентичность следует рассматривать как процесс.

Межкультурные контакты происходят реляционно, подчеркивая процессы и взаимодействия, которые объединяют и определяют индивидов и группы по отношению друг к другу [3]. Благодаря такому пониманию культура

играет роль «инструментального функционирования» индивида или группы. Таким образом, межкультурное образование – это выявление хорошей практики в одной области и помощь в ее реализации в другой, что требует определённого переосмысления практики школ и университетов и их обязательства участвовать в глобальных дискурсах и дискуссиях.

В содержании книги отмечается факт того, что критическое межкультурное образование и работа, выполняемая вовлеченными в него людьми – учителями, студентами, администраторами требуют участия на нескольких уровнях, среди которых осознание себя и своей идентичности, взаимодействие с «трудными» истинами, альтернативными взглядами, толерантные отношения с другими субъектами.

Поскольку программы обучения учителей музыки в университетах основаны на категоризации предметов и их содержания, а также последующем строгом разделении экспертного труда, мультикультурное музыкальное образование или курс мирового музыкального искусства обычно считается достаточным для того, чтобы способствовать разнообразию в образовании учителей музыки. В содержании акцентируется внимание на потребность изменений в программах обучения учителей музыки, которые выходят за рамки аддитивного подхода курсов мировой музыки.

Книга «Видение межкультурного музыкального педагогического образования» представляет собой программу для учителей музыки, в которой все курсы и предметы вовлекают студентов в изучение существующих практик и перспектив, совместное конструирование новых взглядов на проблемы музыкального образования во взаимодействии с социумом. Важным является ориентация на сохранение, но, вместе с тем, изменение музыкальной педагогической практики. Сохранение и изменение как основные цели, создают педагогический парадокс, который влечет за собой передачу и устойчивость культуры традиций, с одной стороны. А также социализацию следующего поколения музыкантов-педагогов в профессиональную среду, ее

образовательную практику и более широкое общество [6]. С другой стороны, вузовским педагогам также необходимо подготовить студентов к жизни и работе в условиях растущей неопределенности.

В этом контексте учителя музыки могут рассматриваться как хранители и посредники традиций лучших практик и становятся своеобразными «агентами» инноваций, работающими в рамках динамичных и органических культурных традиций. То есть они позиционируются как работники культуры, озабоченные осознанием и расширением своих возможностей изменить культурные условия своей страны. Это может быть связано с развитием форм образования, где культурное сознание играет значительную роль, как среди университетских преподавателей, так и среди студентов. Безусловно, что такие инновации могут быть наиболее эффективно разработаны в сфере музыкально-педагогического образования.

Не случайно использование в заголовке и самом содержании слова «видение». Под ним подразумевается то, как человеком понимается его прошлое и настоящее, а также перспектива того, что может быть впереди. Книга выходит за рамки специфических для музыкальной науки вопросов об определении широких социокультурных и социально-экономических факторов профессиональной вузовской подготовки специалистов.

Авторы декларируют диверсификацию выбора деятельности и контекстуальных программах обучения учителей музыки, выдвижению на первый план социальной природы педагогического образования в попытке способствовать критическому осознанию предпосылок, лежащих в основе обучения музыке.

Видение межкультурного музыкально-педагогического образования, рассматривается на примере реальных, описываемых в главах книги, практических проектов межкультурного сотрудничества и межнациональной деятельности в данной области. Они опираются на опыт взаимодействия студентов и преподавателей на уровне развивающих программ в зарубежных контек-

стах. Определяются требования, предъявляемые к преподавателям музыки и студентам, которые обучаются по специальностям педагогической направленности в области музыкального образования для участия в межкультурной работе и встречах, включая преимущества и трудности, связанные с индивидуальной трансформацией и движущей силой институциональных изменений.

В целом содержание книги способствует открытию новых горизонтов инноваций в мировой системе музыкального педагогического образования, подчеркивает важность межнационального сотрудничества, диверсификации педагогических подходов, форм и методов профессиональной подготовки учителя музыки в высших учебных заведениях.

Библиографический список

1. Ананьев Б.Г. О проблемах современного человекознания. – М., 1977. – 380 с.
2. Брудный А.А. Понимание как философско-психологическая проблема // Вопросы философии. – 1975. – № 10. – С. 109–117.
3. Брушлинский А.В. Субъект: мышление, учение, воображение: избр. психол. тр. – М., 1996. – 387 с.
4. Корноухов М.Д. Текст – контекст: образовательная парадигма поликультурного пространства педагога-музыканта / М.Д. Корноухов, Е. Н. Шумилова // Музыкальное искусство и образование: вестник кафедры ЮНЕСКО при Московском педагогическом государственном университете: МА&Е. – 2018. – № 2. – С. 13–29.
5. Корноухов М.Д. Феномен интерпретации как механизм репликации культуры общества в современном российском образовании // Репликация культуры общества в контексте профессионального образования: монография. – Георгиевск, 2012. – Книга 1. – С. 44–79.
6. Косов А.В. Ментальность как мировоззренческая система и компонента мифосознания // Методология и история психологии. – 2007. – Т. 2. – Вып. 3. – URL: http://mhp-journal.ru/upload/2007_v2_n3/2007_v2_n3_06.pdf [Дата обращения: 13.11.2024].
7. Westerlund, H., Karlsen, S., Partti, H. Visions for Intercultural Music Teacher Education – Springer, Cham, 2020. – 219 p.

Б.Н. Лазарев

кандидат педагогических наук, доцент,
ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический
университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского»
Липецк, Россия

ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ АВАНГАРДНОЙ МУЗЫКИ СТУДЕНТАМИ ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

Boris N. Lazarev

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
231

THE PROBLEM OF PERCEPTION OF AVANGARD MUSIC STUDENTS OF HIGHER EDUCATIONAL MUSICAL INSTITUTIONS

Аннотация. В статье рассматривается специфика восприятия авангардной музыки студентами высших учебных музыкальных заведений, дается определение восприятию авангардной музыки, уточняется понятие «восприятие музыки» и «музыкальное восприятие», рассматривается восприятие авангардной музыки как целостная система индивидуальных сознательных избирательных связей личности с различными сторонами окружающего мира.

Abstract. The article examines the specifics of the perception of avant-garde music by students of higher educational musical institutions, gives a definition of the perception of avant-garde music, clarifies the concept of “perception of music” and “musical perception”, examines the perception of avant-garde music as an integral system of individual conscious selective connections of the individual with various aspects of the surrounding world.

Ключевые слова: студент, восприятие, авангардная музыка, интегрированный подход, учебно-воспитательный процесс.

Keywords: student, perception, avant-garde music, integrated approach, educational process.

Восприятие музыки это сложный процесс, он требует тщательной подготовки слушателя. В связи с этим восприятие музыки является основополагающим понятием музыкального образования. Являясь социально-педагогическим феноменом, оно представляет разные смысловые блоки, каждый из которых характеризуется целью, предметом исследования и соответствует определенному уровню эстетического развития студентов.

В психологическом словаре под *восприятием* понимается «субъективный образ предмета, явления или процесса, непосредственно воздействующего на анализатор или процесс формирования этого образа» [6, 56].

Н.Ю. Вергилис, Л.С. Выготский, В.П. Зинченко, С.Л. Рубинштейн, П.М. Якобсон и др. считают, что восприятие включает два процесса: сознание и опознание образа. Первый процесс – это перцептивные действия, поиск и обнаружение объекта, выделяющего информативное содержание, благодаря которому создается образ, адекватный объекту. Этот образ позволяет ориентироваться в мире. Второй процесс – сличение объекта с образом (эталоном). Этой точки зрения придерживаются основоположники экспериментальной эс-

тетики Д. Гибсон и Е. Пратт, которые правомерно определяют объективность восприятия эстетического, исходя из закономерностей эмоционального воздействия объекта. Д. Гибсон выдвигает следующие положения: 1) восприятие – это простейший и наилучший способ познания. Благодаря ему осуществляется процесс непосредственного контакта с внешним миром, переживание впечатлений о предметах, а не просто переживание как таковое; 2) воспринять – значит осознать поверхности окружающего мира и себя в этом мире. Он полагает, что поступающая информация рассматривается не как сигналы в нервных волокнах, а как то, что содержится в «объемлющем потоке энергии», не нуждающееся в памяти. Это не умственный, а «психосемантический» акт живого наблюдения [2].

Другой существенной чертой является утверждение представителей гештальт-теории Р. Арнхейма, М. Вертгеймера и других о том, что восприятие эстетического (частью которого является музыкальное восприятие) происходит на основе таких механизмов познания окружающего мира, как целостность, избирательность, динамичность и константность. Характеризуя целостность как результат восприятия, М. Вертгеймер говорит о внутреннем структурном законе, который существует в каждой части целого [1].

Под *восприятием авангардной музыки* нами понимается такой образ, на основе которого оцениваются с позиций выразительного некоторые свойства, стороны и признаки авангардной музыки, являющиеся источником понимания музыкального произведения и субъективного отношения студентов к музыке. По сути своей восприятие авангардной музыки выступает как сложный художественно-познавательный акт, возникающий в процессе освоения человеком музыкального искусства.

В музыковедческой и психологической литературе *восприятие музыки* часто отождествляется с *музыкальным восприятием*, однако первое понятие более широкое и включает в себя второе. По мнению Е.В. Назайкинского, понятие восприятие музыки более соответствует психологической традиции и

отражает ситуацию, когда субъектом действия является человек с нормальным слухом, а воздействующим объектом – акустические сигналы. Музыкальное же восприятие направлено на постижение и осмысление тех знаний, которыми обладает субъект [4]. С одной точки зрения, отмечает Д.С. Гинзбург, восприятие рассматривается как процесс, протекающий параллельно с развитием музыкального произведения, с другой – как многократное соприкосновение с произведением, с третьей – как процесс углубления своего понимания произведения в результате постоянного осмысления, творческой работы [3].

Рассматривая восприятие авангардной музыки как целостную систему индивидуальных сознательных избирательных связей личности с различными сторонами окружающего мира, мы считаем важным обратить внимание на структуру его элементов, их взаимосвязей при построении теоретической модели. В этом проявляется основная черта интегрированного подхода.

Интегрированный подход к восприятию музыки, в том числе и авангардной, включает следующие положения: а) в основе восприятия лежит синтез, б) модель подготовки студентов к восприятию музыки имеет сложную структуру, в которой все компоненты тесно переплетены, в) процесс подготовки к восприятию предполагает использование комплекса методов и приемов, направленных на взаимодействие чувственного и рационального.

Интегрированный подход к восприятию авангардной музыки позволяет моделировать данный феномен, выделить ряд признаков, благодаря которым система восприятия авангардного стиля в музыке рассматривается в учебно-воспитательном процессе как целостное образование. Каждый элемент системы определяется через его отношение к другому элементу. От того, как развито восприятие студента, будет зависеть результативность его интеллектуальной деятельности в образовательном процессе.

Важное значение в понимании восприятия авангардной музыки имеет рассмотрение его структуры, которая представляет собой сложную

целостность, состоящую из четырех основных компонентов: *чувственно-образный, эмоционально-личностный, абстрактно-логический, творческий*.

Важным звеном восприятия авангардной музыки является *язык*, связанный со всеми видами мышления. По определению З. Фрейда, языковая форма – это не только передача мысли, но и условие ее реализации при помощи знаков. По мнению П.В. Симонова, на первом уровне восприятия знаками являются чувственные качества. На втором – многочисленные знаковые системы, благодаря чему формируется семантическое значение образа [7]. Художественный язык аналогичен изобразительно-выразительным средствам авангардной музыки. Элементы языка искусства обладают не конкретно-понятийным значением, а лишь возможностями, предпосылками образного значения. Многоплановая роль языка авангардной музыки обеспечивает эмоциональному содержанию структурно-функциональное единство. Выразительность и пластичность языка в авангардной музыке связаны с постижением авторской идеи.

Таким образом, восприятие авангардной музыки представляет собой синхронное течение несколько взаимодействующих друг с другом временных потоков, в общем разделяющихся на три русла и соответствующих выделенным в восприятии и произведении трем масштабно-временным параметрам – фонетическому, синтаксическому и композиционному. Взаимодействие вышеназванных компонентов на основе интегрированного подхода позволяет моделировать процесс формирования восприятия авангардного стиля в музыке на разных иерархических ступенях.

Опираясь на принцип синтеза чувственного, рационального, интуитивного и рефлексивного в формировании эстетического отношения к действительности, предложенной А.Ж. Овчинниковой [5], мы выделяем четыре ступени восприятия авангардной музыки:

– на первой ступени происходит непосредственное восприятие музыкального произведения, эмоциональное представлено ощущениями, первичными впечатлениями и неясными представлениями. Рациональное на этой

ступени еще ограничено чувственно-наглядным характером, так как представления об эстетическом объекте могут быть весьма туманными. Творческий компонент не проявляется, интуитивный компонент связан с эмоциональным и личностным отношением студента, ценностно-смысловой не всегда адекватен авторской позиции;

– на второй ступени в результате аналитико-синтетической деятельности слушателя образуются представления, благодаря которым сопоставляются образы музыкальных произведений и реальной действительности, полученные от них впечатления, переживания. Отдельные объекты музыкального искусства группируются в отдельные классы по эстетически-ценностным качествам (ритм, тембр, фактура, артикуляция и др.), по признаку сходства и различия. На этом этапе образы синтезируются в творческом воображении. Ценностно-смысловой компонент связан с эмоциональным опытом студента, с пониманием определенных языковых средств;

– на третьей ступени выделение рационального происходит на более высоком уровне, так как отражается совокупность суждений, то есть мыслей, в которых рассматриваются особенности языка музыкального искусства. У слушателей появляется способность к достаточно глубокому проникновению в смысл художественного образа. В то же время пробуждается понимание того, что невозможно передать словами все возникшие переживания. Интуитивный компонент проявляется не всегда. Интуиция связана с интеллектом. Она характеризуется способностью хранить определенную информацию, на основе которой возникает определенное решение как форма скачкообразного перехода от старых знаний к новым;

– на четвертой ступени появляется суждение о наиболее общих и существенных признаках музыкального произведения. Слушатели испытывают эстетические чувства, пробужденные символами художественного языка, сопоставляя их с символами ранее предшествующего опыта и другими видами искусства. На этом этапе проявляется художественно-творческая интуиция, которая проявляется в способности к постижению новых чувственных образов, смыслов и значений.

Таким образом, восприятие авангардной музыки, сохраняя общие признаки музыкального восприятия, в то же время имеет некоторую специфику, определяемую спецификой авангардной музыки.

Библиографический список

1. Вертгеймер М. Продуктивное мышление: пер. с англ. – М., 1987. – 335 с.
2. Гибсон Д. Экологический подход к зрительному восприятию: пер. с англ. – М., 1988. – 464 с.
3. Гинзбург Л.С. О некоторых проблемах музыкального исполнительства. // Эстетические очерки. – М., 1967. – Вып. 2. – 207 с.
4. Назайкинский Е.В., Рагс Ю.Н. Восприятие музыкальных тембров и значение различных звуков // Применение акустических методов исследования в музыкознании. – М., 1964. С. 79–100.
5. Овчинникова А.Ж. Познание эстетического в природе. – М., 1990. – 142 с.
6. Пономарев Я.А. Психология творчества и педагогика. – М., 1976. – 280 с.
7. Силичев Д.А. Постмодернизм: экономика, политика, культура. – М., 1998. – 196 с.

Лю Биньсюе

магистрант,

УО «Белорусская государственная академия искусств»

Минск, Беларусь.

Научный руководитель: **Лю Цзин,**

кандидат педагогических наук, доцент,

УО «Белорусская государственная академия искусств»

Минск, Беларусь.

**КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И ЭСТЕТИКА ТРАДИЦИОННОГО
КИТАЙСКОГО КОСТЮМА ХУАИ**

Liu Binxue

undergraduate,

Belarusian State Academy of Arts

Minsk, Belarus.

Scientific adviser: **Liu Jing,**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Belarusian State Academy of Arts

Minsk, Belarus.

**CULTURAL HERITAGE AND AESTHETICS OF TRADITIONAL CHINESE HUA
YI COSTUME**

Аннотация. Традиционный китайский костюм хуаи является важным культурным символом, отражающим ценности, мировоззрение и социальные нормы древнего китайского общества. Он воплощает в себе философские концепции гармонии человека и природы, этикетные нормы и символизм, выраженный через цвета и орнаменты. В статье анализируются культурные коннотации хуаи, его историческая эволюция, а также влияние на социальную иерархию.

Abstract. Traditional Chinese Hua Yi costume is an important cultural symbol reflecting the values, worldview, and social norms of ancient Chinese society. It embodies philosophical

concepts of harmony between man and nature, etiquette norms, and symbolism expressed through colors and patterns. The article analyzes the cultural connotations of Hua Yi, its historical evolution, and its impact on social hierarchy.

Ключевые слова: традиционный китайский костюм, хуаи, культурное наследие, социальная иерархия, декоративные узоры, символизм, философия гармонии.

Keywords: traditional Chinese costume, Hua Yi, cultural heritage, social hierarchy, decorative patterns, symbolism, philosophy of harmony.

На протяжении пяти тысяч лет развития традиционного китайского костюма хуаи была сформирована система, вобравшая в себя широкий спектр коннотаций и богатое культурное содержание. Традиционный костюм является важнейшим *культурным символом Китая*, отражающим образ мышления, потребности и ценности древнего китайского общества. Он формировался на протяжении всей истории китайской цивилизации, воплощая в себе внутреннее культурное содержание, идеологию, а также социальные и морально-этические нормы.

Китайская традиционная одежда демонстрирует культурное наследие и мудрость древних китайцев. Она включает элементы, относящиеся к разным историческим периодам и социальным группам, а также выражает концепцию гармоничного сосуществования человека и природы. Важными чертами традиционного китайского костюма являются поиск баланса, следование моральным принципам и соблюдение этикетных норм, что характерно для китайского общества разных эпох.

С точки зрения объективных условий Китай представляет собой материковую страну, в которой традиционная одежда развивалась в относительно закрытой среде. Как отмечал китайский философ Фэн Юлань в своей работе «Краткая история китайской философии», древние китайцы полагали, что их государство является центром мира [1, с. 16]. Данное мировоззрение способствовало независимому развитию традиционной культуры костюма, при этом интеграция внешних влияний происходила с приоритетом собственных культурных традиций.

Одним из важнейших факторов формирования китайской традиционной одежды являлась экономическая основа традиционного общества, основанно-

го на земледелии. Земледелие ставилось во главу государственной политики, определяя развитие экономики и социальной структуры. В результате этого сформировалась концепция гармонии между человеком и природой, которая оказывала влияние на эволюцию традиционного костюма, стремящегося к имитации природных форм и содержаний. Эта концепция нашла выражение как в кройке одежды, так и в выборе тканей и узоров.

Климатические условия также сыграли важную роль в развитии традиционного китайского костюма. В Китае преобладает муссонный климат с четко выраженными сезонами, что повлияло на сезонные вариации одежды. Основным элементом костюма была многослойная одежда, застегивающаяся спереди. Одежда с запахом направо и двубортные платья с прямым воротом в форме шарфа стали основными характеристиками традиционного костюма. Структура подола и способ застегивания одежды отражали философские принципы инь и ян, подчеркивая важность ритуала в конфуцианской культуре, где предпочтение отдавалось правой стороне.

На протяжении пяти тысяч лет развития традиционного китайского костюма хуаи была сформирована система, вобравшая в себя широкий спектр коннотаций и богатое культурное содержание. Традиционный костюм является важнейшим культурным символом Китая, отражающим образ мышления, потребности и ценности древнего китайского общества. Он формировался на протяжении всей истории китайской цивилизации, воплощая в себе внутреннее культурное содержание, идеологию, а также социальные и морально-этические нормы.

Китайская традиционная одежда демонстрирует культурное наследие и мудрость древних китайцев. Она включает элементы, относящиеся к разным историческим периодам и социальным группам, а также выражает концепцию гармоничного сосуществования человека и природы [3]. Важными чертами традиционного китайского костюма являются поиск баланса, следование мо-

ральным принципам и соблюдение этикетных норм, что характерно для китайского общества разных эпох.

Вышеуказанные объективные условия определяют *базовую форму* китайского традиционного костюма. Одновременно с этим развитие и улучшение субъективных условий определяют направление развития культуры одежды. Далее будет кратко проанализирована культурная ценность китайского традиционного костюма в нескольких аспектах.

Орнаменты, узоры и изображения на китайских традиционных костюмах отражают дух общества, эстетические вкусы, национальный характер, художественный стиль эпохи и классовое деление общества. Они также демонстрируют стремление древних китайцев к единству человека и природы, регулирование социальной иерархии через символику цветов и узоров в одежде.

В эпохи Ся и Шан, когда доминировала рабовладельческая система и были распространены ритуальные жертвоприношения, орнаменты одежды носили символику поклонения духам и тотемам [2]. В поздний период Чжоу узоры трансформировались в более живописные и реалистичные формы. Социальная структура, основанная на родственных связях, способствовала появлению феодального строя, в рамках которого принципы конфуцианства – жэнь (гуманность), и (справедливость), ли (ритуал) – стали ключевыми культурными категориями.

Императорские одеяния украшали 12 традиционных ритуальных узоров, отражавших почтение к небесам и иерархическое устройство общества. Эта система была отменена в эпоху Цинь, но восстановлена в эпоху Восточной Хань и просуществовала до Нового времени. Развитие китайского орнамента также включало влияние буддизма, что привело к распространению узоров с изображением цветов, лиан и мифологических существ. В эпохи Вэй, Цзинь и Тан влияние греко-персидских мотивов привело к появлению новых декоративных элементов, включая жемчужные узоры, элементы шёлкового пути и буддийские символы.

В отличие от западной культуры костюма, в традиционной китайской культуре больше внимания уделяется символическому значению орнаментов. Благоприятные узоры династии Цин демонстрируют дух китайского народа и тонкость традиционной культуры, включают линчжи (ценное лекарственное растение), персик и хризантему, символизирующие долголетие, пион, символизирующий богатство и процветание, сочетание семян и цветов лотоса, символизирующее гармонию и добро, обезьяну, сидящую на лошади, орнамент в форме морей, рек и скал, символизирующий стабильность империи, и многие другие благоприятные символы (рисунок).

В исторических записях «Хоу Ханьшу» («Поздняя история династии Хань») в трактате «Юй фу чжи» («Трактат о колесницах и одеяниях») описано, что императоры династии Хань использовали разные цвета в одежде в зависимости от церемоний. Для жертвоприношений Небу и Земле император надевал черный халат с двенадцатью орнаментами, а для жертвоприношений предкам – алый халат с пурпурными элементами. В повседневной жизни одежда императора менялась в зависимости от лунного календаря и принципов пяти стихий. Например, в первый месяц лунного календаря император носил бирюзовое одеяние, в четвертый месяц – красное, в шестой – желтое, в седьмой – белое, в десятый – снова бирюзовое.

Во время династий Суй (581 – 618 гг. н. э.) и Тан (618-907 гг. н. э.), поскольку тиары, короны и прочие головные уборы, которые символизировали официальные должности и власть, были значительно упрощены, отличие статуса чиновника по цвету приобрело еще большее значение. Так, например, во время правления суйского императора Ян Цзяня использовалось узорчатое одеяние темно-желтого цвета, носимое императором в качестве знака отличия. Помимо этого, внешний вид одежды в это время более четко показывал классовые различия у подданных.

В «Цзю таншу» (Старая история династии Тан) в разделе, посвященном императору Гао-цзуну, отмечается, что гражданские и военные чиновники

третьего ранга и выше носили пурпурную одежду и золотые или нефритовые пояса, чиновники четвертого ранга носили темно-алую одежду, пятого ранга – светло-красную одежду и золотые пояса, шестого ранга – темно-зеленую одежду, седьмого ранга – светло-зеленую одежду и серебряные пояса, восьмого ранга – темно-бирюзовую одежду, а девятого ранга – светло-бирюзовую одежду. Во время династии Тан было установлено правило о том, что ярко-красный и желтый цвета относились к императорской власти, а во время династии Сун данное правило получило дальнейшее ужесточение, и эти цвета могли использоваться только представителями императорской семьи. Все, кто нарушал данный закон, подвергались наказанию.

При династии Мин (1368 – 1644 гг.) одеяние манпао (халат с росписью в виде дракона), использовавшееся на церемониях награждения слуг, играло важную роль и было связано с конфуцианскими концепциями пяти стихий и пяти сторон света. Часто подобная одежда сочетала такие цвета: к югу относился красный, к северу – черный, к востоку – бирюзовый, к западу – белый, а к центру – желтый. Все эти цвета были основными (чжэнсэ) в одеянии манпао, в то время как вспомогательные цвета (цзяньсэ), такие как пурпурный, светло-зеленый, фиолетовый, яшмовый и светло-желтый, использовались для создания орнаментов и украшений, включая узоры в виде драконов, растений, цветов, листьев, ветвей и облаков. Такое сочетание цветов позволяло выделять носителя одеяния, придавая ему статус и значимость.

Помимо культурных ценностей, заключавшихся в цветах одежды, в наградном одеянии цифу, существовавшем во время династии Мин, отражались основные и вспомогательные цвета, связанные с пятью стихиями. Одежда с узорами дракона являлась одной из высших наград императорского двора.

Во время династии Цин (1644 – 1911 гг.) цвет парадной одежды императора олицетворял почтительное отношение к предкам, земле, небу, солнцу, луне, выражая стремление к гармонии со всем сущим. Политический и божественный статус императора укреплялся через цвет одежды. Император носил

ярко-желтое зимнее или летнее парадное одеяние, когда приносил жертвы земле и молился о зерне, а также синее церемониальное одеяние во время жертвоприношений для ниспослания дождя. Для утренней молитвы солнцу император надевал красное одеяние, а для вечерней молитвы луне – белое.

Самая ранняя *структура* китайского костюма – верхнее и нижнее одеяние, которые принимали символы неба и земли, цянъ и кунъ (две противоположные гексаграммы «Ицзина»). Верхнее одеяние было черное, а нижнее – светло-фиолетовое. В период Чуныцю и Сражающихся царств появился халат шэньи, который нарушил эту традицию. В его структуре нижняя и верхняя часть были разделены. Такой костюм был распространен до эпохи Хань повсеместно в Китае, носился представителями любого сословия и пола. В уезде Пиншань провинции Хэбэй было найдено бронзовое основание лампы эпохи Сражающихся царств в форме фигуры в такой одежде.

Между различными типами одежды существовали принципиальные различия, поскольку цвет и форма шэньи играли ритуальную и церемониальную роль. Под влиянием конфуцианства культурное содержание шэньи было богатым и разнообразным. Парадное одеяние шэньи, черные одежды правящей элиты сюаньдуань эпохи Чжоу, малая церемониальная черно-красная сюаньи, нижняя часть одеяния сячан различались в зависимости от иерархии среди сановников. Орнамент и узоры, которыми украшались шэньи, а также иные предметы церемониальной одежды и аксессуаров, носили вариативный характер в зависимости от ранга чиновника.

В официальной одежде использовались различные цветовые сочетания, связанные с природными явлениями. Одно из главных различий между древнекитайской и западной одеждой заключается в том, что китайская одежда не подчеркивала изгибы тела, тогда как в западной традиции одежда акцентировала внимание на линии плеч, бедер и талии. Парадные одеяния были тесно связаны с концепцией чжунъюн («золотой середины»), согласно которой че-

ловеку следовало избегать крайностей, создавая сбалансированную форму костюма.

Структура шэньи подчинялась строгим культурным требованиям. Например, рукава должны были быть круглыми, воротник квадратным, а задняя часть одеяния – прямой. Эти элементы символизировали конфуцианские добродетели: справедливость, благородство, добродетель. Прямой крой задней части одежды отражал честность и искренность. В качестве примера можно привести одеяние шэньи времен царства Чу, найденное в провинции Хубэй.

Согласно конфуцианской традиции, управление в обществе осуществлялось через церемонии ли, которые во многом сдерживали общественные пороки. Одевание шэньи служило внешним проявлением этикета и ритуала, а также отражало статус и социальную принадлежность носителя. После династии Хань структура шэньи начала меняться, теряя свои ритуальные значения. Уже во времена династии Сун (960-1279 гг.) шэньи снова стало использоваться, но уже больше, как символ конфуцианской идеологии, нежели строгое следование конфуцианским нормам. Таким образом, шэньи поздних периодов отличалось от своих более ранних образцов, приобретая собственное уникальное значение.

Исследование *культурной ценности традиционной китайской одежды* не только обогащает разнообразие мировой культуры, но позволяет осуществлять двустороннее изучение ценностей Китая и окружающего мира на более глубоком уровне. Кроме того, изучение культурных ценностей позволяет общаться представителей современного китайского общества к познанию концепции единства человека и природы, что может проявляться в воспитании осознанного отношения к природе, позволяет распространять знание о важной исторической роли китайской традиционной одежды, а также создавать почву для дальнейшего развития китайской культуры в общем и культуры китайской одежды, в частности.

Библиографический список

1. Клубникина С. А. Проблемы архетипической символики цвета в дизайне костюма (семантические корни) // Царскосельские чтения. – 2010. – № I (XIV). – С. 149–154.
2. Наркевич Н. И., Мэнсинь, Ч. Воплощение образов костюма «ханьфу» на китайском киноэкране // Материалы международного научного форума «Образование. Наука. Культура. Гжель, 20 ноября 2019 года. – Гжель: Гжельский государственный университет, 2020. – В 5 ч – Т. 1. – С. 182–183.
3. Нови Л. Ю. Персонаж фильма и художественная функция костюма (От эскиза к костюму). – М., 1983. – 60 с.

Лю Цзин

магистрант,

УО «Белорусский государственный педагогический университет им.М.Танка»

Минск, Беларусь.

Научный руководитель: **Лю Цзин**

кандидат педагогических наук, доцент,

УО «Белорусский государственный педагогический университет им.М.Танка»

Минск, Беларусь

ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ В XIX ВЕКЕ: ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И ТРАДИЦИИ

Liu Jing

undergraduate,

Belarusian State Pedagogical University named after M. Tank

Minsk, Belarus.

Scientific adviser: **Liu Jing**,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Belarusian State Pedagogical University named after M. Tank

Minsk, Belarus

FORMATION OF THE RUSSIAN VOCAL SCHOOL IN THE 19TH CENTURY: PEDAGOGICAL PRINCIPLES AND TRADITIONS

Аннотация. Статья посвящена становлению русской вокальной школы в XIX веке, рассматривает основные педагогические принципы, заложенные А.Е. Варламовым, М.И. Глинкой и А.С. Даргомыжским. Анализируются методологические подходы к обучению вокальному искусству, включая развитие певческого аппарата, выбор репертуара и работу с интонацией и дикцией. Особое внимание уделено роли консерваторий в формировании системы профессионального вокального образования, влиянию западноевропейских вокальных традиций и их адаптации в русской исполнительской практике.

Abstract. This article explores the development of the Russian vocal school in the 19th century, analyzing the key pedagogical principles established by A.E. Varlamov, M.I. Glinka, and A.S. Dargomyzhsky. It examines methodological approaches to vocal training, including the development of the vocal apparatus, repertoire selection, and work on intonation and diction. Special attention is given to the role of conservatories in shaping the system of professional vocal education, the influence of Western European vocal traditions, and their adaptation in Russian performance practice.

Ключевые слова: русская вокальная школа, вокальная педагогика, академическое пение, М. Глинка, А. Варламов, А. Даргомыжский.

Keywords: Russian vocal school, vocal pedagogy, academic singing, M. Glinka, A. Varlamov, A. Dargomyzhsky.

The establishment of national classical opera in 19th century Russia and related changes in academic singing stimulated the transformation of the principles of vocal training aimed at solving new performance tasks. The musical and pedagogical heritage of leading composers and vocal pedagogues of the first half of the 19th century, such as A. E. Varlamov, M. I. Glinka and A. S. Dargomyzhsky, played a key role in forming the foundations of the Russian vocal pedagogical school.

Of particular importance in creating the fundamental principles of the Russian classical school of singing of the first half of the 19th century was A. Varlamov (1801-1848), who considered the following to be the fundamental didactic principles of vocal training:

- activity of the future singer-vocalist;
- systematicity in the professional training of a vocalist;
- gradualness in the process of vocal training;
- consciousness, consisting in the learner's realisation of the principles of vocal mastery thanks to the tutor's explanations.

In his work «The School of Singing» Varlamov justified the necessity of interpreting the work of the vocal apparatus from the point of view of physiology and psychology. He also proposed a theoretical approach, perfecting the method of voice demonstration, a key method of teaching that became the foundation of the Russian vocal school. Varlamov's approaches were ahead of their time and remain relevant in contemporary vocal pedagogical practice.

The vocal pedagogical activity of M. I. Glinka (1804-1857) was aimed at solving the problem of teaching academic singing to Russian singers while preserving national singing traditions. Glinka's basic pedagogical idea differed from Western European vocal schools in its originality and was reflected in his works «Exercises» and «The School of Singing».

For example, Glinka paid special attention to the correct choice of the educational repertoire. At the initial stage of training, preference was given to Italian works, as the composer believed that the performance of Russian songs and romances could cause the use of already formed speech habits, which could affect the singing style.

Of great importance in Glinka's pedagogical practice was the content of music, its ability to evoke thoughts and emotions. He sharply criticised the stage behaviour of singers, which, in his opinion, was due to a lack of understanding of the music and the composer's idea. Also of great importance to him was the word, its intonation and chant, which was used as a means of strong psychological and emotional expression [3]. The composer's focus was on the timbre of the singing sound, intonation, lack of forcing and naturalness of singing. He practised smooth and consistent strengthening of the vocal apparatus through the building up of muscular skills and opposed the transformation of the voice into a tempered instrument and artificial «temperament» of the voice.

Glinka's pedagogical principles included the key approach for the Russian vocal school, which was to develop the vocal apparatus in the middle range. It is here, according to the composer, that the main vocal characteristics are revealed: timbre, intonation, verbal and musical expression, as well as the physiological and psychological development of the voice. These principles became the basis of the Russian classical vocal school, integrating all the most important features of a singer's education in the new opera and concert style.

Glinka's vocal pedagogical approaches became an important stage in the development of Russian vocal pedagogy in the 19th century, making significant progress compared to previous methods.

A special place in the development of Russian vocal pedagogy was occupied by the work of A. Dargomyzhsky (1813-1869), who, adopting the approaches of Varlamov and Glinka, endeavoured to avoid mere imitation. He created his own

system for training singers, which made a significant contribution to the formation of the Russian vocal tradition.

The principles proposed by A. Dargomyzhsky were the final stage in the formation of a unified image and canon of the Russian classical vocal school. He greatly enriched it, based on the synthesis of intonation, both musical and spoken, with the artistry of performance characteristic of the folk performing tradition [2]. He always emphasised the importance of clarity of diction, articulation and phrasing. Together with M. Glinka, A. Dargomyzhsky became the founder of national vocal pedagogy.

A key event in the professionalisation of Russian vocal pedagogy was the opening of the St. Petersburg (1862) and Moscow (1866) conservatories.

The solo singing programmes developed at these institutions were based on the following principles:

- in the first two years of study, the emphasis was on improving the quality of sound, with the aim of maximising the mastery of vocal technique, the basis of which was vocalization;
- in the third year, the focus was on the performance of works in different languages (Russian, Italian and German);
- the fourth course was devoted to learning recitation singing and performing vocal ensembles (duets, trios and quartets). At this stage, students could participate in concerts of the Russian Musical Society;
- the fifth year focused on preparation for the debut, including learning an entire opera.

Thus, the structure of professional vocal training is centred on building a solid foundation of vocal technique in the first two years. Further stages involve the formation of the voice into a real instrument capable of performing a variety of vocalisations and providing a full range of musical expression. The final stage of training is aimed at mastering vocal music with text and other skills necessary for successful performance both on the opera stage and on the concert stage.

Professor **G. Nissen-Saloman**, as well as teachers L. Piccioli, E. Gamieri and F. Catalano were recruited to work with vocal classes at the St Petersburg Conservatoire. Unfortunately, most of them took an empirical approach and therefore methodological works such as recommendations and rules were not presented.

The pedagogue who epitomised the directions and approaches of the vocal department during the period of formation of pedagogical traditions is generally considered to be G. Nissen-Saloman. Studies on the vocal traditions of the Russian school show that she focused on the use of her own singing sensations and artistic-performance techniques as a basis for training singers. While such methods may be useful for the independent improvement of female students, the lack of a systematic and universal approach that could be applied to any voice type (male and female) casts doubt on the effectiveness of her methods in the context of professional vocal training.

Additionally, the choice of repertoire for lessons also remained limited. The main focus was on works by foreign composers, often in foreign languages, which overshadowed the work of Russian classics. In this regard, the pedagogical school of G. Nissen-Saloman is rather perceived as a historical stage than as a basis for the further development of the traditions of the Russian vocal school.

Nevertheless, several of her students became not only outstanding professional performers, but also successful teachers who left a significant trace in the development of Russian vocal pedagogy. Among them are E. Lavrovskaya and N. Iretskaya. E. Lavrovskaya continued Nissen-Saloman's pedagogical legacy at the Moscow Conservatoire, while N. Irecka, in turn, became the founder of a pedagogical lineage to which such students as K. Dorliak, V. Rozhdestvenskaya and N. Dorliak, who studied at the St Petersburg Conservatoire, belonged. One of N. Irecka's first graduates was P. Tchaikovsky, who was later invited to the Moscow Conservatoire.

H. Iretskaya has significantly influenced the development of the traditions of the Russian vocal school in its St Petersburg branch, introducing several innovative approaches. The main principles of her pedagogy are as follows:

- vocalisations are an obligatory element at all stages of professional vocal training;
- it is important to pay attention to both deep and light breathing;
- when attacking a sound, it is necessary not only to take a deep breath, but also to create a feeling of «groaning», «fright» or «surprise», starting the phonation from this emotional state;
- it is necessary to pay constant attention to work on the singing support of the sound, especially when performing scales;
- the most important task is to develop the registers of the vocal apparatus, with special emphasis on the soprano`s chest register.

F. Gartzman, a representative of N. Irecka`s pedagogical traditions, continued her pedagogical lineage. There are several key principles in her methodology:

- mastering deep breathing, including mixed, abdominal and costoabdominal breathing;
- singing with a constant sense of sound support;
- expanding the range of the voice;
- smoothing the transitions between the registers of the vocal apparatus and singing with an active, rounded «soft palate» during phonation;
- formation of a high sound position at phonation and singing with a «collected» sound.

The greatest achievement of the Russian vocal school is rightly considered to be the pedagogical school of the *Moscow Conservatory*. During the first five decades of its existence (1866-1916), Moscow vocal pedagogy went from forming the foundations for the education of Russian singers in the system of higher musical education to the establishment of progressive national artistic traditions.

Having gained maturity in the following 75 years, the Moscow branch of the Russian vocal school strengthened its stable traditions. By the end of the 20th century, it had deservedly acquired the status of an outstanding cultural phenomenon and enjoyed high prestige in the international arena.

During the heyday of the vocal faculty (by the 1890s), such masters as E. Lavrovskaya, L. Giraldoni, V. Zarudnaya-Ivanova, C. Everardi, A. Barzal, U. Masetti, and later I. Gordy, A. Sekar-Rozhansky, and V. Petrova-Zvantseva actively participated in teaching activities. Professors A. Alexandrova-Kochetova, G. Galvani, E. Lavrovskaya, V. Zarudnaya-Ivanova and U. Masetti made a particularly significant contribution to the development of the traditions of the Russian vocal school. Their unifying ideas were: the development of students' sense of innovation, understanding of beauty, commitment to Russian national identity and orientation to progressive trends in art [1].

One of the important innovations in pedagogical practice was the introduction of the Stanislavsky system, which was actively used both by the leading professors of the Conservatoire and in the opera studio organised by Zarudna-Ivanova and Ippolitov-Ivanov. This system was based on an in-depth analysis of the work with an emphasis on identifying its ideological content, the grain of the image and the development of the imagination, as well as on the actions of the characters corresponding to the main idea of the work.

The teachers of the Moscow vocal school focused not only on the development of vocal and technical qualities of the voice, but also on the education of their pupils as fine musicians capable of a deep understanding and interpretation of musical content. The main goal of their work was to prepare worthy representatives of the Russian vocal school who could skilfully render works by composers of different national traditions. The most important aspect of the pedagogical practice of these masters was to master the Russian manner of performance necessary for the interpretation of Russian classical music. This applied to all teachers, including G. Galvani and U. Masetti, who, in addition to mastering the intonation of Russian

music and performance style, brought up pupils who possessed a truly Russian sound.

The success of these teachers, such as Galvani, Alexandrova-Kochetova, Lavrovskaya, Zarudnaya and Mazetti, lay in the fact that they were bearers of high artistic ideals and made high demands on their pupils. Having a deep musical outlook, a high level of culture and professional knowledge, they approached each pupil individually, drawing up a personalised training plan for him or her. This allowed them to avoid dogmatic methods, revealing the uniqueness and individuality of each student.

A special feature of their pedagogical principles was the ability to influence the pupils' voices through musical material, of which they were fully adept. An important element of their work was voice demonstration, which was used to demonstrate correct sounding and sound production techniques. Particular attention was paid to working with muscular techniques aimed at influencing certain parts of the vocal apparatus, which required the teachers to have an excellent knowledge of the anatomy and physiology of the vocal apparatus. At the same time, despite the adherence to the methods of influence through musical material, the pedagogical practice of these masters included verbal explanations, which was no less important in the learning process.

The main vocal-technical techniques that were always emphasised in the methodology of these pedagogues were breathing technique, preparation for the sound, precise attack of the sound and its support through the breath, which was ensured by complete freedom of articulation. This is due to the need to form the correct vowel and consonant sounds. It is worth noting that these principles, established back in the second half of the 19th century in the works of authors such as M. Garcia and F. Lamperti, remain relevant for modern vocal pedagogy, as they are consistent with modern approaches to voice production. This confirms their viability and effectiveness, which makes them worthy of inclusion in any pedagogical process.

The main innovation in the pedagogical practice of these outstanding vocal teachers was the focus on chamber and ensemble music, which was unusual for vocal pedagogy of the time. Traditionally, the professional singer was seen primarily as a performer of operatic works, and the requirements for voice, performance technique and manner of interpretation were orientated towards the operatic repertoire. Chamber music was practically not used in the curricula, and only in later courses (fourth and fifth) did conservatory students begin to work with this genre, although even these courses were not always fully realised. In contrast to this practice, Russian vocal pedagogy actively began to use chamber repertoire and ensemble singing already at the initial stages of training, which contributed to a more harmonious development of vocal-performance skills.

In the first five decades of the Moscow Vocal School's existence, pedagogical principles aimed at the all-round development of singers in the system of higher musical education were laid down. One of the progressive elements in this system was the unity of performing, pedagogical and theoretical-methodological mastery, which greatly influenced the school's further development.

The second stage, which began after the October Revolution, was a time of further strengthening the traditions of Russian professional vocal education at the Moscow Conservatoire. A key role in the teaching staff of the vocal faculty was played by graduates who continued and developed the legacy of the previous masters. Among the successors of U. Among Masetti's successors were such teachers as M. Vladimirova, E. Milkovich and P. Sadovnikov, while the traditions of V. Zarudnaya-Ivanova were continued by V. Petrova-Zvantseva, F. Petrova and E. Petrov. Zarudnaya-Ivanova was continued by V. Petrova-Zvantseva, F. Petrova and E. Egorov. Egorov.

By the end of the first quarter of the 20th century, the pedagogical principles of the Moscow vocal school continued to be developed by M. Mirzoeva, F. Petrova (inheriting the traditions of V. Zarudnaya) and M. Vladimirova, E. Milkovich, and

L. Dolivo (continuing the teachings of U. Masetti). Such teachers as N. Raysky and V. Bagadurov were also active.

Each of these teachers brought their individual characteristics to the traditions of the Russian vocal school, which was manifested in their attitude to the sound of the voice, methods of sound formation and other techniques. An equally important aspect was the work with the students, where attention was paid to both strengths and weaknesses in their artistic abilities, which also influenced their further development.

The main goal of the Moscow Conservatoire's vocal school has always been to preserve continuity and actively continue the pedagogical traditions of the Russian vocal school, based on the works of its oldest and most experienced representatives. Bright pedagogical lines reflecting individual approaches to teaching are clearly traced throughout the development of vocal art at the Conservatory and remain relevant today. For example, the artistic ideas of K. Dorliak were continued in the pedagogical practice of N. Dorliak and R. Alpert-Hasina. N. Dorliak's graduates, E. Shumilova and G. Pisarenko, not only adopted the method of their mentor, but also enriched it with their own practical experience. The method of V. Zarudnaya-Ivanova continued through the work of F. Petrova and was presented in the class of N. Isakova, as well as in the long-term work of M. Mirzoeva. The pedagogy of E. Gandolfi and N. Raysky was succeeded by G. Titsa, and their continuators were P. Skusnichenko and P. Gluboky. A graduate of the class of V. E. Kibkalo, a graduate of Politkovsky's class, continued to develop the unique features of U. Masetti's pedagogy in his work with students.

Among the basic pedagogical principles of the Russian vocal school are the following:

- the principle of teaching consistency, manifested at different stages, such as mastering registers, developing the voice, establishing a singing regime and selecting repertoire;

- the principle of individualisation of the approach, which consists in revealing and developing the singer's unique creative personality in the process of forming his/her performing culture;
- the principle of harmony of performing skills, pedagogical approach and theoretical and methodological basis;
- the principle of interaction between word and sound, artistic expressiveness of the text, expressed in the performer's awareness of the deep semantic content of each vocal and technical element;
- the principle of integrity of the educational process aimed at synchronous development of the emotional sphere, imaginative thinking, enrichment of the spiritual world and formation of motivational attitudes;
- the principle of independence, realised at all stages and in all aspects of the learning process;
- the principle of breathing technique based on deep but easy breathing.

Библиографический список

1. 李树森. 俄罗斯声乐学派的起源与发展. 李树森. 音乐教育与研究. 2019. № 2. С. 34-42. Li Shusheng. The Origin and Development of the Russian Vocal School. Li Shusheng. Music Education and Research. 2019. No. 2. Pp. 34-42.
2. 张伟. 俄罗斯声乐教学体系对中国音乐教育的影响. 张伟. 中国音乐研究. 2020. № 3. С. 56-64. Zhang Wei. The Influence of the Russian Vocal Training System on Chinese Music Education. Zhang Wei. Chinese Music Research. 2020. No. 3. Pp. 56-64.
3. 王芳. 格林卡的声乐教育思想及其对现代声乐教学的启示. 王芳. 音乐学术论坛. 2021. № 5. С. 21-29. Wang Fang. Glinka's Vocal Pedagogical Ideas and Their Significance for Modern Vocal Methodology. Wang Fang. Academic Music Forum. 2021. No. 5. Pp. 21-29.

Цзян Цзяхао

магистрант,

УО «Белорусская государственная академия искусств»

Минск, Беларусь.

Научный руководитель: **Лю Цзин,**

кандидат педагогических наук, доцент,

УО «Белорусская государственная академия искусств»

Минск, Беларусь

**КИТАЙСКАЯ АНИМАЦИЯ: СИНТЕЗ ТРАДИЦИИ, ИСКУССТВА
И ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ПРОГРЕССА**

Jiang Jiahao
undergraduate,
Belarusian State Academy of Arts
Minsk, Belarus.

Scientific adviser: **Liu Jing**,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Belarusian State Academy of Arts
Minsk, Belarus

CHINESE ANIMATION: A SYNTHESIS OF TRADITION, ART, AND TECHNOLOGICAL PROGRESS

Аннотация. Китайская анимация сочетает традиционные культурные ценности, эстетику и современные технологии. В её основе – синтез литературы, музыки, живописи, каллиграфии, театра и кинематографа. Особое место занимает тушевая анимация, основанная на китайской живописи и получившая мировое признание. В статье анализируется эволюция китайской анимации, её ключевые стилистические особенности и влияние медиатехнологий.

Abstract. Chinese animation combines traditional cultural values, aesthetics, and modern technologies. It integrates literature, music, painting, calligraphy, theater, and cinematography. Ink-wash animation, inspired by Chinese painting, holds a special place and has gained global recognition. This article examines the evolution of Chinese animation, its key stylistic features, and the impact of media technologies.

Ключевые слова: Китайская анимация, тушевая анимация, национальная идентичность, традиционная живопись, медиатехнологии, культурное наследие, анимационные фильмы.

Keywords: Chinese animation, ink-wash animation, national identity, traditional painting, media technologies, cultural heritage, animated films.

Китайская анимация представляет собой сложное художественное явление, в котором органично сочетаются традиционные культурные ценности, эстетические концепции и инновационные технологии. Будучи синтетическим искусством, анимационное творчество в Китае интегрирует элементы литературы, музыки, театра, живописи, каллиграфии, архитектуры и кинематографа, формируя самобытный национальный стиль. В процессе своего развития китайская анимация приобрела устойчивые художественные характеристики, что позволило ей занять значимое место на мировой арене и утвердиться как «китайская школа анимации». Это стало возможным благодаря глубокой интерпретации национального культурного наследия и последовательному стремлению художников передавать в своих произведениях особенности традиционной китайской цивилизации.

Историко-культурное богатство Китая, его мифология, фольклор и философские концепции послужили обширным источником вдохновения для анимационных художников. Классические произведения, включая «Путешествие на Запад», «Фэншэнь Яньи» и народные сказания, трансформировались в выразительные сценарии, позволяя адаптировать древние сюжеты к современным художественным формам. Одним из первых полнометражных китайских анимационных фильмов, основанных на литературной классике, стала лента «Железная всеерная принцесса» (1941) братьев Ван, сюжет которой заимствован из «Путешествия на Запад». В фильме используются элементы традиционного китайского театра, что придает персонажам особую экспрессию и национальный колорит. Аналогичным образом «Великая битва на небесах» (1961) интерпретирует эпизоды из того же классического романа, создавая визуально насыщенное повествование с динамичными сценами и яркой цветовой палитрой. «Нэйжа воюет с морем» (1979), основанный на «Фэншэнь Яньи», соединяет элементы мифологии и детского восприятия, а «Лотосовый светильник» (1999) и «Нюйва и восстановление небес» (2020) адаптируют народные легенды, придавая им художественную выразительность посредством национальных анимационных приемов.

Отдельное место в китайской анимации занимает уникальный стиль тушевой анимации, основанный на традициях китайской живописи. Этот художественный метод, появившийся в середине XX века, сочетает принципы монохромной живописи тушью с возможностями анимационного искусства, создавая визуально выразительные и поэтичные произведения. Одной из ключевых особенностей тушевой анимации является отказ от четких контуров: изображения создаются за счет плавных переходов тушевых мазков, что придает им мягкость и живость [3]. Гармоничность движений персонажей и объектов, их пластичность и элегантность соответствуют традиционной китайской эстетике, где важную роль играет принцип естественности и текучести форм. Кроме того, тушевая анимация отличается поэтическим настроением, по-

сколько визуальные образы передаются не только через рисунок, но и через символизм мазков, создающих атмосферу глубокой эмоциональности. Концепция сочетания реального и фантастического, свойственная китайской живописи, также нашла отражение в тушевой анимации: изображения балансируют между абстрактностью и реализмом, что делает этот стиль особенно выразительным.

Среди наиболее известных примеров тушевой анимации можно выделить:

1. **«Головастик ищет свою маму» (1960)** – первый значительный фильм в этом стиле, созданный Шанхайской художественной киностудией. В нем использованы размытые линии, передающие атмосферу поиска и неопределенности.

2. **«Тростниковая флейта» (1963)** – фильм, в котором традиционная тушевая живопись соединяется с музыкальным сопровождением, подчеркивая гармоничность анимационных образов.

3. **«Олений колокол» (1982)** – произведение, основанное на китайских мифах и фольклоре, демонстрирует сочетание живописных традиций с динамикой анимационного искусства.

4. **«Пейзаж» (1988)** – фильм, в котором брызги туши и абстрактные мазки создают эффект монументального пейзажа.

5. **«Много» (2004)** – современная интерпретация тушевой анимации, демонстрирующая пластичность чернильных мазков.

6. **«Взгляд» (2006)** – произведение, сочетающее традиционные принципы тушевой живописи с цифровыми технологиями.

7. **«Источник» (2006)** – анимационный фильм, в котором традиционные художественные приемы трансформируются в современный визуальный язык.

Короткометражный анимационный фильм *«Головастик ищет маму»* (1960), созданный Шанхайской художественной киностудией, стал первым в

мире произведением, выполненным в технике тушевой анимации. Этот фильм не только заложил основу для дальнейшего развития данного художественного направления, но и оказал значительное влияние на мировую анимацию. Основой сценария послужила одноименная детская сказка Фан Хуэйчжэна и Шэн Людэ, а художественная концепция фильма вдохновлена работами великого китайского живописца Ци Байши, известного своими изображениями рыб и креветок, выполненными тушью.

Визуальная структура фильма строится на принципе интеграции китайской живописи и анимации: первая сцена начинается с изображения альбома с традиционными тушевыми пейзажами, страницы которого перелистываются, вводя зрителя в мир живописного искусства [1]. Этот прием не только погружает аудиторию в эстетическую парадигму китайской культуры, но и создает атмосферу философской рефлексии. Музыкальное сопровождение, основанное на звучании традиционных китайских инструментов (гуцинь, пипа), дополняет художественную целостность произведения, подчеркивая его поэтичность и глубину.

Технически *«Головастик ищет маму»* представляет собой революционное достижение в анимации: каждая сцена фильма выполнена в виде последовательности тщательно прорисованных тушью изображений, создающих эффект движущихся картин. В отличие от традиционной анимации, где используются четкие контуры, тушевая техника позволяет добиться мягких, органичных линий и плавности переходов, что придает фильму особую выразительность. Такое художественное решение способствует передаче глубокой эмоциональности и философского подтекста.

Мировое признание фильма проявилось в многочисленных наградах, среди которых:

- «Серебряный парус» на 14-м Международном кинофестивале в Локкарно (1961);

- Премия «Сто цветов» за лучший художественный фильм в Китае (1962);
- Приз детского кино на 4-м Международном фестивале мультфильмов в Анси (1964);
- Специальная награда на 17-м Каннском международном кинофестивале;
- Первый приз на 3-м Загребском международном фестивале анимации (1978);
- Второй приз на 4-м Международном фестивале детского кино в Париже (1981).

Фильм *«Тростниковая флейта»* (1963), созданный Шанхайской киностудией изящных искусств, продолжил развитие тушевой анимации, углубляя ее философский и эстетический контекст. В этом произведении наиболее полно воплощена концепция китайской культуры *«единства природы и человека»* (天人合一), являющаяся одним из ключевых мировоззренческих принципов китайской традиционной философии.

Сюжет фильма повествует о мальчике-пастухе, играющем на бамбуковой флейте, сидя верхом на старом водяном буйволе. В кульминационный момент он сливается с природным пейзажем, его отражение в воде растворяется в окружающей среде, символизируя гармонию между человеком и природой. Эта идея передана не только на уровне сюжета, но и через визуальные средства: мягкие линии туши, отсутствие четких границ между персонажами и фоном, использование воздушных переходов света и тени [2]. Таким образом, фильм подчеркивает философскую традицию, согласно которой человек – не отдельное существо, противопоставленное миру, а его органичная часть.

Художественное оформление *«Тростниковой флейты»* основано на работах выдающихся китайских художников. Образ буйвола создан под влиянием стиля Ли Керана, который мастерски передавал мощь и грациозность этого животного. Декоративные элементы фильма разрабатывались художником

Фан Цзичжуном, чьи пейзажи воссоздают атмосферу Южного Китая с его типичными ивами, рисовыми полями и туманными горами.

Особое значение в фильме играет музыкальное сопровождение, которое было написано композитором У Инджу, известным своими работами для китайских анимационных фильмов. Основную партию исполнил легендарный флейтист Лу Чуньлин, чья игра придала фильму дополнительное поэтическое измерение. Американские критики назвали саундтрек к «Тростниковой флейте» одним из самых выразительных музыкальных сопровождений в истории китайского кино.

Международное признание фильма проявилось в его многочисленных наградах:

- Золотая медаль на 3-м Международном фестивале сказочных фильмов в Оденсе (1979);
- Специальный приз на выставке китайских фильмов в Японии (1981);
- Приз за выдающиеся достижения на 6-м Варненском международном фестивале анимации (1989);
- Премия Art Film Award на 1-м Шанхайском международном фестивале анимации (1988).

Успех «Тростниковой флейты» не только утвердил тушевую анимацию как художественное направление, но и продемонстрировал его потенциал для передачи философских и культурных идей. Этот фильм – яркий пример того, как китайская традиционная живопись может быть адаптирована к современному визуальному искусству, создавая произведения, наполненные глубокой эстетической и философской ценностью.

Китайское тушевое искусство эволюционировало под влиянием медиа-технологий, что особенно заметно в водо-чернильной анимации. Подобно тому, как изобретение масляной живописи в XV веке изменило европейское искусство, а развитие кинематографических технологий повлияло на стиль ви-

деоарта, технологические инновации способствовали трансформации китайской анимации.

Появившаяся в 1960-е годы водо-чернильная анимация была техническим прорывом, но её распространение сдерживалось сложностью производства. До 1990 года было создано всего четыре фильма в этой технике, несмотря на их художественную ценность. Лишь с приходом цифровых технологий в 1990-е годы тушевое искусство получило новый импульс, позволив художникам использовать компьютерную графику для создания анимации. Внедрение программ *3D MAX*, *Maya* и цифрового рендеринга снизило затраты и упростило процесс производства.

Французский социолог Жан Бодрийяр отмечал, что технологии не просто фиксируют изображения, но формируют новые модели восприятия. Так, цифровая революция не только изменила художественные методы тушевой анимации, но и привела к переосмыслению её философии.

Несмотря на технические трансформации, тушевое искусство сохраняет статус национального символа. Уже в 1920-е годы китайская анимация ориентировалась на традиционные мотивы, а во второй половине XX века тушевая живопись стала важной частью национальной идентичности. В 2013 году выставка в *Метрополитен-музее* показала, что современные художники интерпретируют традицию через цифровые формы.

Современное тушевое искусство продолжает отражать национальные ценности, адаптируясь к вызовам цифровой эпохи. Произведения, такие как «*Цветок сливового дерева*» (2006) и «*Полный красный*» (2014), демонстрируют, как традиция сливается с новыми художественными формами, сохраняя культурную самобытность Китая.

Библиографический список

1. Смирнов А. Современный этап эволюции средств выразительности анимационных произведений // Вестник ВГИК. – 2019. – № 2 (40). – С. 123–128.

2. У Цзыцзянь Мультипликационные образы как средство национально-культурной самоидентификации в современном Китае // Вестник Челябинского государственного университета. – 2019. – № 1 (431). – С. 123–128.
3. Яковлева Н. Ф. Традиционная китайская живопись: культурологический анализ: дис. ... канд. культурол. наук / Н. Ф. Яковлева. – Чита, 2013. – 176 с.

Чэнь Юй

магистрант,

УО «Белорусская государственная академия искусств»

Минск, Беларусь.

Научный руководитель: **Лю Цзин**

кандидат педагогических наук, доцент,

УО «Белорусская государственная академия искусств»

Минск, Беларусь

КИТАЙСКИЕ КУЛЬТУРНЫЕ СИМВОЛЫ И ОБРАЗ НАЦИИ: ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ, КЛАССИФИКАЦИЯ И СОВРЕМЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Chen Yu

undergraduate,

Belarusian State Academy of Arts

Minsk, Belarus

Scientific adviser: **Liu Jing,**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Belarusian State Academy of Arts

Minsk, Belarus

CHINESE CULTURAL SYMBOLS AND NATIONAL IMAGE: HISTORICAL ROOTS, CLASSIFICATION, AND CONTEMPORARY SIGNIFICANCE

Аннотация. Статья посвящена анализу китайских культурных символов как важнейшего элемента национальной идентичности, их историческим корням, классификации и современному значению. Рассматривается процесс формирования образа китайской нации, который объединяет все этнические группы, и его роль в сохранении культурного наследия и международном позиционировании Китая.

Abstract. The article analyzes Chinese cultural symbols as a crucial element of national identity, exploring their historical roots, classification, and contemporary significance. It examines the process of forming the image of the Chinese nation, which unites all ethnic groups, and its role in preserving cultural heritage and international positioning of China.

Ключевые слова: китайские культурные символы, национальная идентичность, образ нации, культурное наследие, классификация символов, этнические группы, адаптация символов, международное восприятие.

Keywords: Chinese cultural symbols, national identity, national image, cultural heritage, symbol classification, ethnic groups, symbol adaptation, international perception.

Тема китайских культурных символов и образа китайской нации, разделяемого всеми этническими группами, играет важную роль в формировании

национальной идентичности, сохранении культурного наследия и представлении Китая на международной арене. Вопрос установления и выделения этих символов требует не только анализа их историко-культурных корней, но и определения принципов их классификации и взаимодействия с современными реалиями. Данная статья представляет собой академическое исследование концептуальных основ, типов и характеристик китайских культурных символов, а также их связи с образом китайской нации, формируемым всеми этническими группами.

Понятийное содержание китайских культурных символов охватывает широкий спектр элементов, включая географические, материальные, духовные, исторические, культурно-художественные и повседневные аспекты жизни китайского общества. Культурные символы Китая формировались на протяжении тысячелетий, отражая эволюцию социальной структуры, философских воззрений, религиозных традиций и эстетических ценностей. Они выполняют не только репрезентативную функцию, но и служат важным инструментом трансляции культурных норм и ценностей внутри китайского общества.

Китайские культурные символы можно разделить на несколько ключевых категорий:

- **географические символы:** природные объекты (река Янцзы, Великая Китайская стена, Гималаи), которые играют важную роль в формировании территориальной идентичности;
- **материальные символы:** архитектура, предметы быта, традиционная одежда, отражающие культурные и исторические особенности Китая;
- **духовные символы:** конфуцианство, даосизм, буддизм, являющиеся основными направлениями философской мысли в Китае.
- **исторические символы:** личности (Конфуций, Лао-цзы, Мао Цзэдун), события и эпохи, сыгравшие ключевую роль в развитии китайской цивилизации.

- **культурно-художественные символы:** традиционные искусства, такие как пекинская опера, каллиграфия, живопись, музыкальные инструменты.
- **символы повседневной жизни:** китайская кухня, чайная культура, праздники, которые являются неотъемлемой частью национальной идентичности.

Образ китайской нации формируется на основе многовековой культурной традиции и воплощает в себе элементы, которые объединяют разные этнические группы страны. Важнейшим аспектом здесь является интеграция традиционных культурных символов в современную культурную политику и общественное сознание.

Китайские культурные символы представляют собой квинтэссенцию национального духа, в то время как образ китайской нации можно рассматривать как его внешнюю, материально выраженную форму. Данный дуализм проявляется в том, что культурные символы служат основой для формирования национальной идентичности, а национальный образ становится инструментом их репрезентации в различных сферах общественной жизни. В этом контексте современная художественная, политическая и медийная практика в Китае направлена на поддержание традиционных символов, интегрируя их в актуальные культурные и социальные процессы, тем самым способствуя их адаптации к современным реалиям.

Разработка научно обоснованной системы демаркации и классификации китайских культурных символов требует учета нескольких принципиальных аспектов [2]. Прежде всего, важно осознать диахроничность и изменчивость этих символов: они не являются статичными образованиями, а трансформируются в зависимости от исторических изменений и социальных вызовов. Важным элементом систематизации выступает иерархическая структура, предполагающая разграничение локальных и национальных уровней культурной идентичности, где региональные символы могут соотноситься с общенациональными образами в сложной системе взаимосвязей. Кроме того, значи-

тельное влияние оказывает глобальный культурный контекст: современные китайские культурные символы нередко включают элементы, заимствованные из других культурных традиций, что делает их более универсальными и доступными для восприятия на международной арене.

Несмотря на активное развитие академического дискурса, посвященного китайским культурным символам, в большинстве исследований внимание сосредоточено на отдельных аспектах данной проблемы. Среди них можно выделить анализ символики традиционного искусства, исследование влияния философских традиций на национальный образ, а также изучение политических аспектов культурной идентичности. Однако целостный подход, объединяющий вопросы о природе, функциях и механизмах воспроизводства китайских культурных символов, до сих пор остается недостаточно проработанным.

Существующие научные работы позволяют выделить несколько ключевых направлений дальнейшего исследования данной темы. Во-первых, требуется углубленный анализ концептуального наполнения китайских культурных символов, позволяющий выявить их значимые характеристики и внутреннюю логику смыслового развития. Во-вторых, необходимо разработать строгую научную основу для их классификации, что позволит систематизировать многообразие символов и уточнить их функциональные особенности. В-третьих, важной задачей является формирование стратегий их популяризации как внутри Китая, так и на международной арене, что требует комплексного подхода, сочетающего академические исследования с прикладными методами продвижения культурного наследия в условиях глобализации.

Исследование китайских культурных символов и образа китайской нации имеет не только теоретическое, но и практическое значение. В условиях глобализации Китай активно продвигает свою культуру, используя традиционные символы в современном искусстве, кинематографе, дизайне, архитектуре. Более того, создание четко обозначенной системы культурных символов

позволяет формировать единую идентичность среди всех этнических групп страны.

Во все времена культура выполняла важную роль в формировании национальной идентичности, и в этом контексте китайская культура, с ее многовековой историей и богатым наследием, занимает особое место. Установление и подчеркивание китайских культурных символов, разделяемых всеми этническими группами, является необходимым условием не только для консолидации внутреннего национального единства, но и для представления Китая на международной арене. В данной работе проводится анализ принципов и стандартов определения китайских культурных символов и образа китайской нации, а также рассматриваются механизмы их распространения и восприятия.

Образ китайской нации формируется не только на основе внутреннего консенсуса, но и в процессе международного взаимодействия, где культурные символы становятся инструментами коммуникации между Китаем и миром. Однако восприятие этих символов за пределами страны далеко не всегда совпадает с тем значением, которое им приписывается внутри национальной традиции. Так, китайский дракон на протяжении тысячелетий олицетворял силу, мудрость и императорское величие, тогда как в западной культуре этот образ часто ассоциируется с опасностью и хаосом [3]. В противоположность ему гигантская панда воспринимается как символ доброжелательности и мира, благодаря чему стала важным элементом дипломатической стратегии Китая, демонстрируя концепцию «мягкой силы» в международных отношениях.

Эти различия свидетельствуют о том, что выбор культурных символов для международного позиционирования Китая требует внимательного анализа и адаптации к особенностям целевой аудитории. Необходимо учитывать, какие образы вызывают положительный отклик за рубежом, а какие могут трактоваться неоднозначно, что особенно важно в условиях глобального информационного пространства. В результате формирование единой стратегии культурной дипломатии становится не просто вопросом сохранения традиций, но и

задачей тонкой балансировки между национальной идентичностью и восприятием со стороны международного сообщества.

Современные тенденции демонстрируют, что китайская культура не только сохраняет свою традиционную символику, но и активно адаптирует её к реалиям нового времени. Ключевую роль в этом процессе играют массовые коммуникации, которые способствуют распространению национальных образов на международном уровне.

Историческая динамика оказывает непосредственное влияние на формирование и развитие культурных символов. Они возникают в процессе межкультурного и межкультурного взаимодействия, становятся объектом трансформации, переосмысляются в новых социальных и политических обстоятельствах [1]. Так, конфуцианские идеи, долгое время определявшие китайскую морально-этическую систему, в современном Китае обретают новое значение в условиях глобализации. Их адаптация к современным реалиям позволяет не только сохранить традиционные ценности, но и интегрировать их в современные модели социальной и политической жизни.

В условиях глобализации Китай активно включается в процессы межкультурного взаимодействия, стремясь выстроить эффективный диалог с мировым сообществом. Однако долгое время международная культурная коммуникация формировалась в рамках западоцентричной парадигмы, в которой доминировали европейские и американские культурные модели. В результате китайская культура часто интерпретировалась через призму западных представлений, что накладывало определенные ограничения на её восприятие и распространение.

Современная культурная политика Китая направлена на преодоление этого дисбаланса путем поиска точек соприкосновения между китайскими и западными ценностными системами. Такой подход позволяет не только популяризировать китайские культурные символы за рубежом, но и делать их более понятными и доступными для восприятия. Важным примером служит ки-

тайская каллиграфия, традиционно связанная с даосскими и конфуцианскими философскими представлениями. В западном искусстве аналогичные функции выполняют абстрактные художественные направления, такие как экспрессионизм, что открывает возможности для диалога между культурами. Найдя общие смыслы между этими традициями, можно расширить восприятие китайской культуры на международном уровне, обеспечив её интеграцию в глобальное культурное пространство.

Китайская культура формировалась на протяжении тысячелетий как сложная система, включающая элементы различных этнических традиций. Этот процесс можно рассматривать в двух измерениях:

1. **Горизонтальная идентичность** – разнообразие культурных традиций многочисленных этнических групп, населяющих Китай, объединённых в рамках единой китайской цивилизации.

2. **Вертикальная идентичность** – преемственность культурных традиций во времени, обеспечивающая сохранение исторической памяти и устойчивость национальной идентичности.

Эти два аспекта формируют целостную систему китайских культурных символов, которая охватывает как традиционные, так и современные элементы. Например, символ китайского дракона традиционно ассоциируется с могуществом и мудростью, но в западной культуре он воспринимается иначе – зачастую как агрессивное, враждебное существо. В связи с этим Китай активно использует в международной культурной политике более универсальные символы, такие как гигантская панда, которая символизирует миролюбие и доброжелательность. Это позволяет не только создать положительный образ Китая за рубежом, но и демонстрировать культурные коды, легко воспринимаемые в разных частях мира.

Важно отметить, что символы обретают своё значение в конкретных исторических и культурных контекстах. Один и тот же знак может интерпретироваться по-разному в зависимости от времени и среды, в которой он исполь-

зуется. Например, красный цвет в китайской культуре символизирует радость, процветание и благополучие, тогда как в западных культурах он нередко ассоциируется с опасностью или революцией.

Сохранение китайского культурного наследия в неизменном виде невозможно без его модернизации. Историческая преемственность требует критического анализа традиционных символов, выявления их ключевых смыслов и переосмысления в контексте современной культурной среды. Именно в этом заключается главная особенность китайской культурной идентичности: её способность не только сохранять традиции, но и динамично трансформироваться, отвечая на вызовы времени.

Адаптация же традиционных символов к современным реалиям происходит в двух основных направлениях. Первое из них – *придание новых значений существующим культурным символам*. Многие традиционные образы Китая приобрели новую интерпретацию. Например, китайская чайная культура, традиционно ассоциирующаяся с ритуалами и философским созерцанием, в современном обществе трансформировалась в массовую культуру, включающую популяризацию чайных церемоний среди молодежи, развитие чайных брендов и создание новых форматов потребления. Второе – *создание новых форм традиционных символов*. В современном Китае развитие технологической сферы стало важным фактором формирования национального образа. Например, высокоскоростные железные дороги Китая, с одной стороны, являются символом технологического прогресса, а с другой – выражают идею национального единства, соединяя разные регионы страны.

Эти процессы показывают, что национальный образ не может существовать вне времени. Для того чтобы китайская культура сохраняла свою значимость, она должна не только сохранять традиции, но и трансформировать их в соответствии с изменяющимся миром.

Не все культурные символы могут выступать репрезентативными для всей китайской нации, поскольку их значение определяется не только истори-

ческим наследием, но и их способностью отражать коллективный опыт, духовные ценности и национальную самобытность. Формирование набора символов, способных представлять китайскую культуру на национальном и международном уровне, требует опоры на ряд ключевых принципов, объединяющих историческую память, многообразие этнических традиций, эмоциональную значимость и уникальные черты китайской цивилизации.

Прежде всего, национальные символы должны отражать общий исторический опыт, сложившийся в ходе взаимодействия различных этнических групп на протяжении тысячелетий. Китайская культура многослойна, и лишь те символы, которые воплощают коллективную историческую память, могут быть признаны действительно национальными. Так, иероглиф «中» (zhōng), означающий «центр» или «середина», стал знаковым символом китайской цивилизации, подчеркивая идею гармонии и культурного средоточия, что прослеживается в названии страны – «Срединное государство» (中国, Zhōngguó).

Важную роль играет принцип единства в многообразии, согласно которому китайская культура включает в себя элементы, созданные различными этническими группами, но воспринимаемые в рамках общего культурного пространства. Музыкальные инструменты уйгуров, тибетские танцы, монгольская каллиграфия – все эти элементы, несмотря на своё региональное происхождение, являются частью единой китайской идентичности, демонстрируя богатство и разнообразие национального наследия.

Не менее значимо для китайской культуры наличие символов, вызывающих глубокий эмоциональный и духовный отклик у её носителей. Китайские культурные ценности, сформированные под влиянием конфуцианства, даосизма и буддизма, по-прежнему сохраняют свою актуальность, а связанные с ними символы продолжают играть важную роль в общественной жизни. Например, концепция «сяо» (孝), означающая сыновнюю почтительность, остаётся основополагающим элементом китайской этики, определяя социальные отношения и семейные структуры.

Кроме того, культурные символы должны отражать уникальность китайской цивилизации, выделяя её среди других культур. Архитектурные формы, иероглифическая письменность, философские концепции, традиционные художественные практики — всё это представляет собой знаковые элементы, демонстрирующие самобытность Китая. Их сохранение и продвижение в глобальном культурном пространстве позволяет поддерживать узнаваемость китайской культуры и формировать её позитивный образ на международной арене.

Таким образом, китайские культурные символы представляют собой не только выражение исторического наследия и национальной идентичности, но и динамическую систему, подверженную трансформациям в условиях глобальных изменений. Их роль заключается не только в сохранении и передаче традиций, но и в адаптации к современному культурному контексту, что делает их актуальными как внутри страны, так и на международной арене. Взаимодействие китайской культуры с Западом, поиск баланса между локальным и глобальным, сохранение этнического многообразия в рамках единой национальной идентичности — всё это становится ключевыми аспектами современного культурного дискурса Китая. Важно подчеркнуть, что национальные символы, будучи носителями коллективной памяти и духовных ценностей, продолжают развиваться, приобретая новые смыслы, но при этом оставаясь связующим звеном между прошлым, настоящим и будущим китайской цивилизации.

Библиографический список

1. Лаврова А. М. Репрезентация китайских культурных смыслов в кинокартине «Все, везде и сразу» // Современная Азия: политика, экономика, общество. — 2024. — № 2. — С. 40–52.
2. Лотман Ю. М. Семиотика культуры. — М.: Гнозис, 1992. — 304 с.
3. Манхейм К. Идеология и утопия; пер. с нем. — М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 1994. — 319 с.

В.А. Ковтонюк
Почётный Доктор и почетный академик Международной Мариинской,
Академии им. М.Д. Шаповаленко
Сызрань, Россия;

О.В. Ковтонюк
Советник Международной Мариинской Академии им. М.Д. Шаповаленко,
Сызрань, Россия;

О.Ю. Латышев
д. ф. наук, д. п. наук, профессор университета «Сайпресс», США,
Международная Мариинская академия имени М.Д. Шаповаленко
Москва, Россия;

П.А. Латышева
исполнительный директор,
Международная Мариинская академия имени М.Д. Шаповаленко
Москва, Россия;

С. Павлович
доктор педагогических наук, профессор,
Университет г. Мостар, глава национального отделения Боснии и Герцеговины
Международной Мариинской Академии им. М.Д. Шаповаленко
Мостар, Босния и Герцеговина

ИЗУЧЕНИЕ ВЫДАЮЩИХСЯ ОБРАЗЦОВ ТВОРЧЕСТВА К.А. ТОНА И Н.А. ШОХИНА В РАМКАХ АРХИТЕКТУРНОГО КРАЕВЕДЕНИЯ

Vera A. Kovtonyuk
Honorary Doctor and Honorary Academician,
International Mariinskaya Academy. M.D. Shapovalenko
Syzran, Russia;

Olga V. Kovtonyuk
Advisor to the International Mariinskaya Academy named after M.D. Shapovalenko,
Syzran, Russia;

Oleg Yu. Latyshev
Doctor of Philological Sciences, Pedagogical Sciences, Candidate of Philological Sciences,
Professor at Cypress University, USA
Professor RAE, President
International Mariinskaya Academy named after M.D. Shapovalenko
Moscow, Russia;

Polina A. Latysheva
Executive Director,
International Mariinskaya Academy named after M.D. Shapovalenko, Moscow
Moscow, Russia;

Slavitsa Pavlovich
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
University of Mostar
International Mariinskaya Academy named after M.D. Shapovalenko
Moscow, Russia

STUDY OF OUTSTANDING EXAMPLES OF CREATIVITY OF K.A. THON AND N.A. SHOKHIN WITHIN THE FRAMEWORK OF ARCHITECTURAL REGIONAL STUDIES

Аннотация. Русский архитектор Николай Александрович Шохин оказал неоценимую помощь и поддержку Константину Андреевичу Тону, русскому архитектору немецкого происхождения, в постройке Большого Кремлевского дворца, 175-летний юбилей которого празднуется в 2024 году. Содружество двух талантливых зодчих при поддержке со стороны многочисленных коллег позволило явить миру высокохудожественный образец здания представительского класса, вписавший в свой ансамбль ценные постройки Московского Кремля различных столетий.

Abstract. Russian architect Nikolai Aleksandrovich Shokhin provided invaluable assistance and support to Konstantin Andreevich Ton, a Russian architect of German origin, in the construction of the Grand Kremlin Palace, the 175th anniversary of which is celebrated in 2024. The collaboration of two talented architects, with the support of numerous colleagues, made it possible to present to the world a highly artistic example of a representative-class building, which inscribed in its ensemble the valuable buildings of the Moscow Kremlin of various centuries.

Ключевые слова: Императорская Академия художеств, Константин Андреевич Тон, Николай Александрович Шохин, архитектура, школа.

Keywords: Imperial Academy of Arts, Konstantin Andreevich Ton, Nikolai Alexandrovich Shokhin, architecture, school.

August 23, 2024 marks the 205th anniversary of the birth of the remarkable Russian architect, restorer, actual state councilor, and also chairman of the Moscow Architectural Society in 1872–1875 Nikolai Aleksandrovich Shokhin. We have already encountered the name of this highly gifted person, who decorated his life path with participation in significant buildings, more than once [9].

Thanks to the efforts of Nikolai Aleksandrovich and his associates, the Polytechnic Museum was completed when the ill Russian architect of Italian origin Antonio Monighetti was no longer able to work on the construction of this subsequently famous building [2].

In the 1850s, Nikolai Aleksandrovich will take up the reconstruction of the Petrovsky Travel Palace in Moscow, an outstanding creation of Matvey Fyodorovich Kazakov. Nikolai Alexandrovich also got involved in the reconstruction of the Senate building in the Moscow Kremlin, built by Kazakov in 1776–1788 [4].

The staircase leading to the Catherine Hall is still called "Shokhinskaya". Also in the Kremlin, Nikolai Alexandrovich provided invaluable support in the construction of the Grand Kremlin Palace to Konstantin Andreevich Thon, to whose 205th anniversary we have already dedicated two articles.

It should come as no surprise that for the third time we are trying to take you through the interiors of this unique palace celebrating its anniversary, which was

born through the efforts of two jubilee architects and their energetic, talented team, about whose members we hope to tell you more than once. About seven hundred unique interiors can be seen in the palace [10].

To those of them that we have already been lucky enough to show you, let me add a small continuation. Today we will focus on the royal apartments of the Grand Kremlin Palace, also called the private half of His Imperial Majesty [8].

The publishing house "Soviet Artist" has published a set of twelve multi-colored postcards, dedicated to the best views of the private half of His Imperial Majesty, based on photographs by the already familiar to us from previous "Kremlin" articles photo artists R. Shrade and N. Sanoyan. It should be immediately noted that in reality this is far from half. Only a few rooms were allocated for the rare appearances of the imperial couple in the First Throne [1].

All of them are located on the first floor of the palace. Many of them offer beautiful views of the Moskva River and its opposite bank. Like the world-famous golden enfilade of the Catherine Palace in Tsarskoye Selo, they are filled with the light of the rising sun, only now – over the Moskva River [5].

Their exquisite decoration is set off by the relatively pale, somewhat muted upholstery of the walls, in contrast to the festive decoration of the ceremonial halls on the second floor of the palace. His Majesty's eyes must have once rested from the bright colors [7].

We move from nord to south along the line of the ceremonial facade of the palace. Between the dressing room and the boudoir is the bedchamber. In addition to the everyday royal bedchamber, shown on a postcard from the Leningrad publishing house "Aurora", in the domestic philocarty you can also find images of the ceremonial bedchamber, which we can also see by going up to the second floor of the palace [11].

Between the bedchamber and the chamber-junfer room is the boudoir. Having seen the empress's boudoir in the Grand Kremlin Palace, we now have the oppor-

tunity to compare it with the versions of the boudoir by Harald Bosse and Alexander Pavlovich Bryullov in the Winter Palace [6].

Between the checkpoint and the chamber-junfer room is the Empress's study, shown on a postcard from the publishing house "Pravda" in 1957. Finding yourself here on business or on an excursion, you will be able to see how much "fresher" all the tones have become after the restoration of the Grand Kremlin Palace. Complex restoration work was carried out here in 1994–1998, long before the vast majority of the philocarty items presented here were released.

The furniture in the Empress's study is inlaid with an original combination of copper and tortoiseshell comb. We were also lucky enough to see and capture such delights at the "Museum Relics" exhibition dedicated to the 115th anniversary of the Voronezh Regional Museum of Local History. As a rule, the workshop of the Prussian furniture maker Heinrich Daniel Gambs, widely known in imperial Russia, surprised with such things [3].

Between the living room and the front hall is the largest room of the Private Half of His Imperial Majesty – the dining room, so necessary for everyone, shown on a postcard from the "Aurora" publishing house in 1981. Between the front hall and the front staircase are, logically, the vestibule of the Main Entrance. Finally, from the vestibule of the Main Entrance we go out to the main staircase to ascend to the enfilade of Russian glory that is so familiar to us.

Библиографический список

1. Абдельгадир Баллал Э.М., Кабианка Л., Латышева П.А., Латышев О. Ю.Имя архитектора Матвея Федоровича Казакова как бренд Москвы и России // Культура открытого города: брендинг территории: материалы IX Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (Екатеринбург, 7–10 нояб. 2023 г.) / сост. и науч. ред. А. А. Пронин. Екатеринбург: Екатеринбургская академия современного искусства, 2024. – 665 с. – С. 391–396.
2. Ковтонюк В.А., Ковтонюк О.В., Латышев О.Ю., Латышева П.А., Павлович С. Художественное наследие архитекторов Гаральда Боссе и Роберта Гёдике // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации: материалы VII Международной научнопрактической конференции 28 марта 2024 г. / отв. и науч. ред.-сост. Т.В. Надолинская [Электронный ресурс]. – Ростов-на-Дону: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2024. 1 электрон., опт диск (CD-R); 12 см.

3. Латышев О.Ю. По анфиладе славы россиян. 175-летию со дня открытия Большого Кремлёвского дворца посвящается // PHILATELY.RU. – URL: <https://philately.ru/> [Дата обращения: 23.07.2024].
4. Латышев О.Ю. По анфиладе славы россиян. 175-летию со дня открытия Большого Кремлёвского дворца посвящается // PHILATELY.RU. – URL: <https://philately.ru/> [дата обращения: 23.07.2024].
5. Латышев О.Ю., Ковтонюк В.А., Николаев Н.А., Латышева П.А., Латышева Н. К юбилею архитектора Монигетти // PHILATELY.RU. URL: <http://philately.ru/> [Дата обращения: 17.01.2024].
6. Латышев О.Ю., Латышева П.А., Абдельгадир Баллал М.М., Опацкая Н.Н., Опацкая А.К., Опацкая Л.К. К 185-летию со дня основания Большого Кремлёвского дворца // PHILATELY.RU. URL: <http://philately.ru/> [Дата обращения: 04.12.2023].
7. Латышев О.Ю., Радаэлли М.Э., Луисетто М. К 285-летию со дня рождения Матвея Фёдоровича Казакова // PHILATELY.RU. – URL: <http://filately.ru/> [Дата обращения: 04.12.2023].
8. Латышев О.Ю., Латышева П.А., Радаэлли Массимо Энрико, Луизетто Мауро Архитектор Гаральд Юлиус Боссе // PHILATELY.RU. – URL: <http://philately.ru/> [Дата обращения: 14.03.2024].
9. Латышев Ю.А., Латышева П.А., Латышев О.Ю. Ожерелье чудес допетровской поры. К 230-летию со дня рождения архитектора Константина Андреевича Тона и 175-летию со дня открытия Большого Кремлёвского дворца // PHILATELY.RU. – URL: <https://philately.ru/> [Дата обращения: 06.11.2024].
10. Латышева Н.О., Латышев О.Ю. Архитектурные сооружения Ипполита Антоновича Монигетти в исторических местах России // Общество и личность: современные тенденции и исторический подход – 2023: сб. тр. XVI Всероссийской научно-практической конференции, посвященной празднованию 100-летия отечественной гражданской авиации 23–24 ноября 2023 г. – Иркутск: Иркутский филиал МГТУ ГА, 2024. – Том 2. – 323 с. – С. 33–41.
11. Николаев Н. А., Ковтонюк В. А., Латышев О. Ю. Место архитектора Ипполита Антоновича Монигетти в истории России // Общество и личность: современные тенденции и исторический подход – 2023: сборник трудов XVI Всероссийской научно-практической конференции, посвященной празднованию 100-летия отечественной гражданской авиации 23–24 ноября 2023 г. –Иркутск: Иркутский филиал МГТУ ГА, 2024. – Т. 2. – 323 с. – С. 46–54.

Ши Гоцзюнь

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай/

Научный руководитель: **Ли Линьсун**

кандидат педагогических наук, кандидат культурологи?

доцент

ФГБОУ ВО « Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай

ОСОБЕННОСТИ ПЕСЕН «ГУАНЬ ЦЗЮ» ЧЖАО ЦИПИНА И ЛИНЬ ХАЯ

Shi Guojun
graduate student,
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen
Saint Petersburg, Russia, China
Scientific adviser: **Li Linsong**
Candidate of Pedagogical Sciences, Candidate of Cultural Studies,
Associate professor
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen
Saint Petersburg, Russia, China

FEATURES OF THE SONGS "GUAN JU" COMPOSED BY ZHAO JIPING AND LIN HAI

Аннотация: Статья посвящена сравнению музыкального материала песен на древний китайский текст «Гуань Цзю». Песня Чжао Цзипина создана с сохранением традиционного этнического колорита Китая, при этом используются западные техники. Песня Линь Хая создана в более популярном стиле и с использованием более простых художественных средств, но при этом более эмоциональна.

Abstract. The article is devoted to the comparison of the musical material of songs on the ancient Chinese text "Guan Jiu". Zhao Jiping's song is created with the preservation of the traditional ethnic coloring of China, while using Western techniques. Lin Hai's song is created in a more popular style and using simpler artistic means, but at the same time it is more emotional.

Ключевые слова: Гуань Цзю, древняя китайская поэзия, Чжао Цзипин, Линь Хай, художественная песня.

Keywords: Guan Jiu, ancient Chinese poetry, Zhao Jiping, Lin Hai, artistic song.

Создание художественных песен на древние стихи и тексты является результатом взаимодополняемости музыки и литературы. Традиционная китайская культура получила широкое распространение благодаря исполнению подобных песен. За последние два года песни «Гуань Цзю»《关雎》, «Цзинь Се»《锦瑟》, «Нянь Нуцзяо. Красный утес и древние времена»《念奴娇赤壁怀古》 и другие становятся частым выбором для концертного репертуара певцов. При выступлениях на вокальных сессиях высших премий и на масштабных конкурсах, таких как Шэньчжэньский вокальный сезон, участники должны быть готовы подготовить художественную песню, и подавляющее их большинство выбирает древние поэтические песни. В результате этот жанр стал достаточно популярен в Китае, и часто композиторы сочиняют музыку на древние тексты. Это также привлекло большое количество студентов к изучению новых произведений и заставило все больше преподавателей посвятить себя изучению и преподаванию песен на древние поэтические тексты.

В качестве текста композиторы любят использовать древнюю поэму «Гуань Цзю», которая повествует о любви и дает простор для выражения чувств и эмоций в музыке. Однако подход к озвучиванию поэмы у композиторов разный, они используют разное музыкальное звучание, опираются на конфуцианское учение о морали и ориентируются на собственное понимание о влиянии поэзии и музыки, стремясь выразить собственные чувства и понимание текста поэмы. В данной статье мы рассмотрим два подхода к сочинению таких песен на примере музыки композиторов Чжао Цзипина и Линь Хая.

«Гуань Цзю» (关雎) – произведение, открывающее «Книгу песен» (诗经). «Гуань цзю» – не только красивое стихотворение, но и обладает определенным музыкальным ритмом, в результате чего является прекрасным материалом для написания песен. С точки зрения идеи и художественных особенностей «Гуань Цзю» является важным явлением древнекитайской любовной поэзии, в котором сюжет основан на особенностях существования любви в рамках социальных норм и правил.

Сюжет в «Гуань Цзю» разворачивается следующим образом: юноша видит красивую девушку, восхищается и желает сделать предложение руки и сердца, страдая от невозможности сделать это, и поэтому мучается, думая об этом; в результате он страдает от нехватки сна и пищи; юноша женится в мечтах. Таким образом, эмоциональный накал меняется от страдания к эфемерному счастью.

«Гуань Цзю» отражает понимание особенностей настоящей любви граждан Китая в древности и их стремление к выражению чувств. Гармония любви в том случае – это не только свободный выбор двух влюбленных друг в друга, но и соответствие определенным социальным нормам, этическим и моральным требованиям. Все эмоции очень уместны в этом произведении.

В произведении известного китайского композитора Чжао Цзипина (赵季平) «Гуань Цзю» используется традиционный национальный пентатониче-

ский лад и идеально сочетаются «поэзия, песня и звук» [2, 109]. Чжао Цзипин стремился показать страстную и искреннюю любовь музыкальными средствами. Результат его подхода в создании национального музыкального стиля при сочинении музыки на древние тексты оказался настолько удачным, что был взят на вооружение последующими поколениями китайских композиторов.

«Гуань Цзю» Чжао Цзипина написан в ключе ди-шань, в нем явно прослеживается древний стиль. Композитор сохраняет поэтический ритм текста. Он использует распевы в мелодии, сохраняет языковые тона и их естественное движение, и добавляет достаточно классически-звучащий ритмический аккомпанемент. В процессе исполнения Чжао Цзипин всегда просил певцов воспроизвести древний ритм произведения, используя ощущение «напева» для придания голосу выразительности. Именно это придает произведению высокую степень образности, воспроизводя традиционный культурный подтекст и колорит Китая [2, 113]. При этом, Чжао Цзипин использует простые средства выражения, например движение по звукам аккордов, ритм полностью соответствует стихам. В результате, получается очень точное слияние мелодии и текста, что и являлось главной задачей композитора. Это требует особого мастерства от вокалиста, так как первоочередное внимание должно уделяться звуку.

Вокалистам для исполнения данного произведения необходимо иметь отличные вокальные навыки, знания о культуре Китая, в том числе о музыке, поэзии, особенностях звукоизвлечения при пении древней музыки и произвести тщательный анализ, чтобы интерпретировать песню в меру своих возможностей.

В качестве аккомпанемента композиция «Гуань Цзю» начинается со звучания таких традиционных китайских инструментов, как гучинь и сяо. Они обычно используются для передачи особого благородного звука, нежности, кроме того используется поступенное движение вверх и вниз по диатонике, что создает умиротворяющий эффект. Добавление гучжэна, флейты и фортепиано отражает характерное для художественных песен на древние тексты

стремление сделать музыку более «западной», но это придает и разнообразие звучанию, делает звучание более богатым и ярким [3, 97]. Песня написана в трехчастной форме, используются семиступенные древние лады от *ре-бемоля*, метр 4/4, темп небыстрый и ритм достаточно свободный.

На тот же текст сочинил музыку и композитор Линь Хай. Линь Хай написал «Гуань Цзю» в пентатоническом ладе от звука *ре*, на основе представлений о традиционной китайской древней музыке, добавив элементы западной музыки и древние семиступенные лады. Мелодия одновременно тонкая и нежная, движение волнообразное. Версия Линь Хая также имеет трехчастную структуру, но при этом темп *Allegro*, размер 5/4 и более сложный и эмоционально окрашенный аккомпанемент, свойственный классической западной фортепианной музыке. Благодаря добавлению западных элементов, как выявил исследователь Оуян Бэйбэй, произведение по стилю и особенностям мелодического рисунка больше тяготеет к западной популярной песне [1, 44]. Линь Хай использует быстрое движение 16-ыми один потоком в аккомпанементе, что создает нужный эмоциональный эффект, а мелодия на этом фоне яркая и мягкая. Основу художественного творчества составляет стремление композитора к реальной жизни и выражение эмоционального состояния героя, а не стремление к точной передаче древнего звучания. Композитор не использует другие традиционные музыкальные инструменты.

Если же говорить об исполнении этой песни, то певица Сун Цзыин исполнила эту песню, добавив много непрерывных тонов, что не только отразило пыл кавалера в погоне за дамой, но и придало музыке особый эмоциональный колорит, красоту и мелодичность [1, 45].

Таким образом, композиторы по-разному подходят к выражению особенностей древней лирики. Сочинение и даже исполнение песни «Гуань Цзю» возможно различным образом в соответствии с пониманием и знанием особенностей древней поэзии, музыки, философии и истории культуры Китая. Если Чжао Цзипин использует научный подход и стремится точным образом

передать звучание текста, сделать текст и музыку максимально близкой, для чего он использует не быстрый темп и свободный ритм, то Линь Хай создает быструю эмоциональную песню, привлекающую своей яркостью и пылом. Также и исполнитель может повлиять на особенности передачи и восприятия текста, для чего важно глубокое обучение: певец должен не только обращать внимание на собственные навыки, эмоциональный поток, знание и умение петь в различных стилях, но и уделять больше внимания подтексту и смыслу древних текстов, чтобы уметь передать и продемонстрировать китайскую культуру правильно.

Библиографический список

1. Оуян Бэйбэй. Исследование литературного смысла и музыкального творчества древней поэтической художественной песни "Гуань Цзюй" // Мудань. – 2023. – № 2. – С. 43–45. (欧阳蓓蓓, 古诗词艺术歌曲《关雎》的文学意蕴与音乐创作研究, 牡丹, 2023年, 第2期 43-45页)
2. Чжан Чжэнь. Идеальное сочетание поэзии, песни и звука // Журнал колледжа Хуайхуа. – 2017. – № 4. – С. 109–113. (张震“诗”“曲”“声”的完美结合, 怀化学院学报, 2017年, 第4期 109-113页)
3. Ян Нэнхуа. Эстетические характеристики и анализ пения древней поэтической песни "Гуань Цзю" // Imago Literature Creation. – 2021. – № 24. – С. 96–97. (杨能华, 古诗词歌曲《关雎》的审美特征与演唱分析, 今古文创, 2021年, 第24期 96–97 页)

Сун Цзудэ

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай

Научный руководитель: **Ли Линьсун,**

кандидат педагогических наук, кандидат культурологии, доцент

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай

АДАПТАЦИИ И КОМПОЗИЦИИ ПЭН СЮВЭНЯ ДЛЯ ЭТНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

Song Zude,

graduate student,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

Saint Petersburg, Russia, China.

Scientific adviser: **Li Linsong**

Candidate of Pedagogical Sciences, Candidate of Cultural Studies,

Associate professor

ADAPTATIONS AND COMPOSITIONS BY PENG XIUWEN FOR AN ETHNIC ORCHESTRA

Аннотация. Пэн Сювэнь (彭修文) – композитор, дирижер и один из основоположников современной народной оркестровой музыки в Китае. Являясь большим мастером в этой сфере, он сочинял как авторские композиции, так и выполнял многочисленные переложения. Всю свою жизнь Пэн Сювэнь посвятил развитию и популяризации национальной оркестровой музыки Китая, а также стал организатором модели национального оркестра. Автор уверен, что творческий метод этого композитора является ценным сокровищем, достоянием современной музыкальной культуры Китая, которое необходимо изучать и наследовать.

Abstract. Peng Xiuwen (彭修文) is a composer, conductor and one of the founders of modern folk orchestral music in China. Being a great master in this field, he composed both original compositions and performed numerous arrangements. Peng Xiuwen devoted his entire life to the development and popularization of China's national orchestral music, and also became the organizer of the national orchestra model. The author is confident that the creative method of this composer is a valuable treasure, an asset of the modern musical culture of China, which must be studied and inherited.

Ключевые слова: Пэн Сювэнь, народный оркестр, китайская народная музыка, этнический оркестр.

Keywords: Peng Xiuwen, folk orchestra, Chinese folk music, ethnic orchestra.

Пэн Сювэнь (1931–1996) – известный китайский современный композитор и дирижер, один из основоположников современной народной оркестровой музыки. Он по праву считается популяризатором этнической культуры, внесшим большой вклад в развитие народной музыки в Китае, в основном, создавая и адаптируя этническую музыку для оркестрового звучания.

Пэн Сювэнь – автор более 400 произведений, среди которых 168 пьес являются переложением народной музыки, ещё 111 – адаптацией, а оставшиеся, в основном, авторские уникальные композиции Сювэня. Любопытно, что адаптации этого композитора сочетают в себе элементы китайской народной музыки, старинной и современной техник композиции, а также завоевания зарубежной музыки с опорой на шедевры классической музыки.

Такие композиции Сювэня чаще всего являются отражением в музыке фольклорных эпизодов, сцен из народной жизни, праздников и изображением то исторических личностей и исторических событий, связанных с ними, то,

подчас, и природных пейзажей, выражающих субъективные чувства и размышления о жизни, смерти, прогрессе и т. д.

Роль Сювэня в музыкальном искусстве трудно переоценить. Десятки созданных им народных оркестровых композиций и десятки записей этих произведений (которыми, кстати, дирижировал сам Пэн Сювэнь) оказали глубокое влияние на музыкальную индустрию, и в июле 2000 года гонконгская компания Hugo Records на просторах интернета огласила двадцать опусов, претендовавших на звание «десяти лучших шедевров народной музыки». Известно, что десять из двадцати номинированных сочинений были творческим продуктом Пэн Сювэня.

В 2003 году гонконгский китайский оркестр совместно с четырьмя другими крупнейшими оркестрами (Центральный китайский оркестр, Национальный оркестр Китайского радио, Шанхайский национальный оркестр и Цзинаньский авангардный национальный оркестр), а также – девятью коллективами Тайваня (Тайбэйский национальный оркестр Тайбэйским экспериментальным национальным оркестром, Национальный оркестр Гаосюна, Сингапурский китайский оркестр и др.), организовал конкурс на определение «самых популярных произведений китайской музыки XX века». Так, среди десяти отобранных композиций пять – были написаны Пэн Сювэнем.

Г-н Пэн Сювэнь начинал свой творческий путь с изучения традиционной китайской музыки и культуры: в семь лет он освоил хуцинь, а в тринадцать лет поступил в Национальную среднюю школу в Цзянцзине (провинция Сычуань), где его учителем музыки был виртуоз эрху Цю Аньхуа (瞿安华). Затем, в марте 1950 года Сювэнь поступил в группу литературы и искусства Юго-Западной народной радиовещательной станции в Чунцине, а в сентябре 1952 года он перешел в отдел литературы и искусства Центральной народной радиовещательной станции. Годом спустя Пэн Сювэнь принял участие в создании Центрального национального оркестра радио (CRNO), первого в Китае профессионального народного оркестра нового типа, и впервые дирижировал

им в 1954 году, исполняя оркестровые народные произведения. После этого он также неоднократно выезжал за границу для участия в музыкальных выступлениях и культурных обменах. А летом 1957 года в качестве руководителя и дирижера Национального оркестра Китайского радио Пэн Сювэнь посетил советскую Россию, приняв участие в «Шестом фестивале мира и дружбы молодежи и студентов» в Москве для которого он адаптировал большое количество иностранных композиций, и в особенности – западных стран.

В течение последующих тридцати лет, с 1950 по 1979 годы, Пэн Сювэнь преимущественно занимался переложением и адаптацией народных музыкальных композиций. И несмотря на то, что в ранний период он также писал подобные произведения: например, «Цинь Сянлянь» (秦香莲) и «Празднование великой победы» (欢庆伟大胜利) совместно с Ван Линанем, тем не менее, они значительно уступали тем сочинениям, которые он переложил и адаптировал позднее, когда Сювэнь начал использовать не только элементы китайской традиционной музыкальной культуры, но и европейские (и классические, и романтические), деликатно заимствуя некоторые композиционные приемы из оркестровых произведений западных, европейских авторов, как бы «общаясь» с разнообразными музыкальными стилями.

По неполным статистическим данным, за этот период Пэн Сювэнь переложил и адаптировал (в том числе некоторые свои авторские сочинения) более ста произведений. Это «Луна высока», «Полная луна», «Разноцветные облака, преследующие луну», «Три мелодии цветущей сливы», «Два фонтана, отражающие луну» и др.).

Отметим, что среди этих произведений можно обнаружить оркестровую пьесу «Танец Яо» (瑶族舞曲), которую Сювэнь переложил, взяв за основу одноименное оркестровой сочинение, написанное Лю Тишанем и Мао Юанем в 1950-х годах. «Четыре маленьких лебедя» (四小天鹅) Сювэня является переложением знаменитейшего оркестрового фрагмента П. Чайковского из балета

«Лебединое озеро», а народная оркестровая пьеса «Афинские руины» – это адаптация одной из оркестровых пьес Л. ван Бетховена.

С 1980 по 1996 годы Пэн Сювэнь активизировал свои творческие усилия в создании народной музыки и написал большое количество произведений для этнического оркестра. Здесь можно назвать такие симфонические поэмы как «Движения текущей воды» (流水操) и «Мысль» (怀), музыкальную фантазию «Терракотовые воины и кони династии Цинь» (秦·兵马俑), концерт для эрху «Неукротимый Суву» (不屈的苏武), сюиту «Четыре сезона» (四季), «Декабрь» (十二月), симфонию «Цзинлин» (金陵), масштабную пьесу «Ветер дружбы» (谊之风) и так далее.

За почти полвека творческой деятельности Пэн Сювэня в сфере народной музыки он эволюционировал, пережив два творческих этапа: от выполнения переложений и адаптаций на ранней стадии, до создания собственных композиций на позднем. И на протяжении этих двух этапов Пэн Сювэнь следовал трем основным принципам: это наследование, заимствование и новаторство.

Следует отметить, что во многих его работах прямо или косвенно используются некоторые структурные принципы традиционной китайской музыки (например, принцип последовательности цикла). Что касается заимствований, то здесь следует выделить обращение Сювэня к современным западным композиторским техникам. Приведем слова композитора о композиторской технике: «Что касается техники, то я считаю, что можно использовать любую, и чем больше техник, тем лучше; но я не думаю, что мы должны целенаправленно искать новое» [4, 57]. А новизна в творчестве Пэн Сювэня проявляется в звуковом колорите, возникающим при необычных конфигурациях инструментов, тембров.

Таким образом, Пэн Сювэнь начинал свой композиторский путь с изучения специфики народных песен и народной танцевальной музыки; продолжил усвоением оперной, а затем и современной (даже рэпа) и национальной, сугубо инструментальной музыки. Все это отразилось на его музыкального

языке: мелодической линии и оркестровке, в которой заметно преобладание звучания китайских народных инструментов, игры щипком и смешивание и преобразование чистых тембров.

В силу жизненных обстоятельств Пэн Сювэнь не изучал композицию в консерватории, но освоил необходимую ему теорию с помощью самоучителей. Более того, он играл в оркестре и получил богатый опыт инструментального исполнительства, который позволил Пэну овладеть игрой почти на всех других этнических инструментах в дальнейшем.

Помимо заслуг, связанных с композиторским мастерством, также отметим, что Пэн Сювэнь отличился своими организаторскими способностями: он внес исторический вклад в создание китайского национального оркестра. Как мы все знаем, создание оркестра – дело не столь простое, требующее гораздо больше усилий, чем просто собрать вместе десятки людей. Сювэню пришлось продумать и организовать подобный коллектив в соответствии с конфигурацией инструментов. Такая структура оркестра, модель, созданная Пэн Сювэнем, имеет название в честь автора – «Модель Пэн Сювэня».

Творчество Сювэня включает в себя не только сотни музыкальных работ, но ещё и литературные труды, которых, конечно, сильно меньше в количественном отношении. Однако, сохранились записи с лекции, прочитанной композитором на «Седьмом симпозиуме по китайской композиции» в Тайбэе в 1994 году под названием «Что такое китайская национальная оркестровка?» (关于中国民族〈配器〉是什么?), и эта работа представляет на сегодняшний день большую научную ценность.

Из художественной практики Пэн Сювэня, нетрудно понять, что через все его художественное творчество проходят две важные концепции: это концепция новаторская, а вторая – это концепция «гармонии». Для того, чтобы раскрыть сущность дарования Пэн Сювэня, приведем несколько ярких высказываний его современников. Известный китайский композитор и дирижер Пи-ао Дуншэн (朴东生) считал, что «его произведения – чрезвычайно ценные сокро-

вища, и он [Сювэнь] заслуживает звания главнокомандующего китайской народной музыки <...> и выдающегося современного мастера народной музыки» [3, 48]. А гонконгский композитор Линь Июйпэй (林乐培) однажды сказал о нем так «В истории современной китайской музыки есть две очень важные фигуры, которые дали новую жизнь традиционным музыкальным инструментам, и я думаю, что их следует поставить на первое место: первая – Лю Тяньхуа (刘天华), а вторая – фигура Пэн Сювэня. Лю Тяньхуа свойственно играть соло на одном инструменте, а Пэн Сювэнь, напротив, активно продвигает игру, дудение, этнические инструменты» [4, 52].

В заключение хотим еще раз подчеркнуть, что всю свою жизнь Пэн Сювэнь посвятил развитию китайского национального оркестра, передал важный опыт в организации национальных оркестров, а также – в создании и адаптации произведений любых жанров и стилей для национальных оркестров.

Библиографический список

1. Конг Циндань, Пэн Сиовэнь. Исследование особенностей этнического оркестрового состава // Северо-Западный нормальный университет. – 2012. – № 2. – С. 37.
2. Пэн Ли. Исследование источника национальной оркестровой музыки Пэн Сювэня // Журнал Нанкинского института искусств. – 2008. – № 1. – С. 1–5.
3. Чжан Шигун. Величайший вклад Пэн Сювэня – оркестровка // Народная музыка. 2005. – № 1. – С. 46–48.
4. Чжао Е. Экспериментальные композиции народной музыки Пэн Сювэня // Исследование музыки. – 1999. – № 4. – С. 52–58.
5. Чэнь Сицзе. О воспитывающей роли социальной среды на примере национальной оркестровой музыки Пэн Сювэня // Музыкальная композиция. – 2015. – № 4. – С. 143–145.
6. Шэнь Синьян. Музыка Пэн Сювэня // Народная музыка. – 1997. – № 5. – С. 28–29.

Е.С. Медкова

кандидат педагогических наук, доцент,
Институт традиционного прикладного искусства (филиал)
ФГБОУ ВО «Российский университет традиционных
художественных промыслов»
Москва, Россия

ЧТО В ИМЕНИ ТВОЁМ? ВИЗУАЛИЗАЦИЯ СЕМАНТИКИ ЗВУКОВОГО КОМПЛЕКСА СЛОВА «КОЛОКОЛ»

Аннотация. В статье представлен комплексный анализ слова «колокол» с позиций семантики звуковых кодов и связанных с ними письменных букв/знаков. Сделан вывод о связи звуковой и знаковой образности «колокола» с мифом о творении и структурировании мифологического мироздания. Статья снабжена материалами визуализации пространственной модели мира для преодоления сложностей вживания в специфику внутреннего положения актора звукового пейзажа/зрителя.

Abstract. The article provides a comprehensive analysis of the word "bell" from the standpoint of the semantics of sound codes and the written letters/signs associated with them. A conclusion is made about the connection between the sound and symbolic imagery of the "bell" and the myth of creation and structuring of the mythological universe. The article is provided with materials for visualizing the spatial Model of the world to overcome the difficulties of getting used to the specifics of the internal position of the actor of the sound landscape/viewer.

Ключевые слова: колокол, звук, буква, звуковой пейзаж, Модель мира.

Keywords: bell, sound, letter, sound landscape, Model of the world.

*«В фонетике каждого языка имеется
портативный Космос в миниатюре»
(Г.Д. Гачев)*

Звуко-музыкальный тип мышления человечества по Г. Гарднеру [2] имел первостепенное значение, так как первоначально ритм (а позднее музыка) был сутью звучащего одухотворённого мифологического Космоса, залогом правильного гармоничного функционирования мироздания. Источником семантики звуковых кодов были звуки природных стихий, растительного и животного мира, звуки деятельности человека, интонации слова и речи. Звуковыми кодами маркировались мифологические представления людей о микро и макрокосмосе, о пространстве и времени, о месте человека в мифологическом пространственно-временном континууме.

Методология. В качестве методологической базы мы используем понятие «звуковой пейзаж», введённое в научный оборот Р.М. Шафером [8]. Т.В. Цивьян соотнесла данное понятие в качестве семиотического маркера с воплощением мифологической Модели мира (далее ММ) [5, 149]. Возникновение «звукового пейзажа» рассматривается исследователем как свидетельство сотворения мира: мир перестаёт быть «беззвучным» – и возникает слуховой, звуковой пейзаж. Т.А. Агапкин рассматривает звук в качестве одного из

главных кодов означения пространственно-временного континуума в мифологической ММ [1, 51] и выделяет следующие пространственные параметры: Мировая вертикаль и бинарные оппозиции верх/низ, (высь/глубина), близкое/далёкое (ширь/даль), центр/периферия, внутреннее/внешнее. При формировании рабочего аппарата анализа мы опирались на труды Г.Д. Гачева, в которых дана характеристика звуков в привязке с особенностями ММ русского национального Космоса [3, 25–26].

Целью данной статьи являются выявление возможностей применения семантики звуковых кодов связанных с ними письменных букв/знаков для постижения «звукового пейзажа» слова «КОЛОКОЛ».

Основная часть. Рабочий аппарат анализа. В работе Г.Д. Гачева «Национальные образы мира: Космос – Психе – Логос» намечены связи звуков языка с природным окружением русского этноса: «звуки, что образуют плоть языка, в резонансе находятся со складом национальной Природы. Рот и есть везде такой резонатор, микрокосм – по Космосу. В нём <...> гласные – координаторы пространственно-временного континуума»: «а» – вертикаль, верх-низ, открытое пространство; «е» – ширь; «и» – даль; «о» – центр; «у» – глубь, внутреннее. Согласные заполняют чистый космос разнообразием, причём глухие смычные – мужское начало огнеземли; звонкие и сонорные носовые – женское, вода; фрикативные – воз-дух и т. д. <...> Во рту совершается таинство перетекания Космоса в Логос, материи в дух: язык ещё веществен (звуки), но уже спиритуален (смыслы)» [3, 5–26]. На основе данной классификации можно сформировать ряд рабочих таблиц. В таблице № 1 гласные звуки распределены по вертикали ММ и обозначают её основные уровни – небесный (верх), земной или срединный (ширь, даль), точка перехода из Хаоса в Космос (она же исходное время творения и развёртывания структур Космоса), нижний мир Хаоса.



Таблица 1 – Роль гласных как кодов векторов и уровней пространства в ММ

В таблице № 2 структурированы значения семантики согласных звуков как кодов заполнения пространства ММ.

Таблица 2. Роль согласных как кодов заполнения пространства ММ		
Вид согласных	Стихия	Гендерные коды
Глухие: к, п, с, т, ф, х, ц, ш	Огонь/земля	Мужское начало
Смычковые: взрывные – б, п, д, т, г, к; аффрикаты – ч, ц		
Звонкие: б, в, г, д, ж, з, й, л, м, н, р	Вода	Женское начало
Сонорные: й, р, л, н, м		
Глухие фрикативные: глухие – ф, х, с, ш; звонкие – з, ж	Воздух	Добытийный шум Хаоса

В структуре согласных значимым для нас является такие характеристики как соотношение шума и голоса при их произнесении. Нерасчленённый Шум соотносился с естеством изначального Хаоса. Голос, который является инструментом управления речи – членения, пропевания звуков, ритмической организации звуковой материи, в оппозиции к Шуму/Хаосу воспринимался как маркер структурированного Космоса. При анализе «звукового пейзажа» слова можно опираться также на распределение звуков по шкале бинарных кодов высокие/низкие, соответственно светлые/тёмные, с учетом глубины их возникновения в ротовой полости, приведенное в таблице № 3 [7, 106–107]. Последнее имеет смысл не только с точки зрения анатомии, но и с точки зрения

мифологии в связи с тем, что этимология слова Хаос связана с греч. $\chi\acute{\alpha}\sigma\kappa\omega$, $\chi\omicron\alpha\nu\omega$ — зёв, зиять, зевать, разевать рот, быть пустым и голодным.

Таблица 3. Распределение звуков русского языка по высоте, месту формирования и цветовой шкале.	
Светлые звуки	Тёмные звуки
с, з, ц (зубные согласные)	п, б, м (губные)
Высокие звуки	Низкие звуки
и, э, е (гласные)	а, о, у (гласные)
с, з, т, д, ц, л, н (зубные согласные)	г, к, х (задненёбные согласные)
ч, ж, ш, р (передние- и средненёбные согласные)	б, п, в, ф (губные согласные)

Связи устройства гортани человека и зёва Хаоса можно продемонстрировать на примере сравнения современной анатомической схемы (рис.1) и ряда образов древнего и современного искусства. Архаическую форму изначального Хаоса/зёва в виде перевернутого колокола демонстрируют поднятые руки древнеегипетского бога Хаоса Нуна (рис.2), лотос, в котором был рождён бог Гор (рис.3), пещера первотворения как утроба Матери сырой земли на картине Н. Рерих «Древо преблагое» (рис.4).

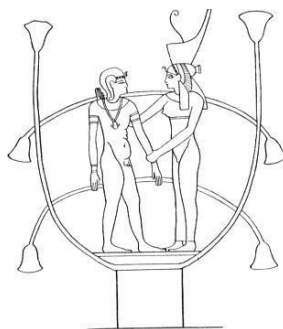
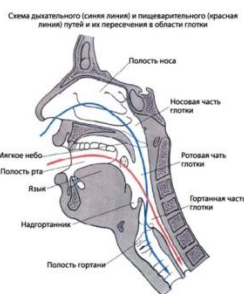


Рис. 1 — Схема глотки и ротовой полости

Рис. 2 — Нун и Нуа-нет, рождение Ату-ма-Ра, фреска Древний Египет

Рис. 3 — Исида и Гор в гнезде из папирусов, прорисовка

Рис. 4 — Н. Рерих, Древо преблагое

Анализ. Прежде чем, мы приступим к анализу слова КОЛОКОЛ, мы должны чётко понимать, что «звуковой пейзаж», воспроизводимый нашим речевым аппаратом, требует осознания себя как бы внутри процесса творения мифологического пространства, в данном случае — внутри колокола, внутри изображения творимого им мира — в его центральной точке (рис. 5). В качестве

примера визуализации архаического осмысления картины мира с позиций изнутри изображения мы приводим работу представителя этнофутуристического направления – Ю. Н. Лисовского, на которой представлен акт творения мира из точки путём развёртывания круговой звуковой волны (рис. 6).



Рис. 5 – Колокол – визуализация нахождения внутри колокола



Рис. 6 – Ю.Лисовский, Серия «Жернова времени»



Рис. 7. – Ю.Лисовский. Серия «Жернова времени»

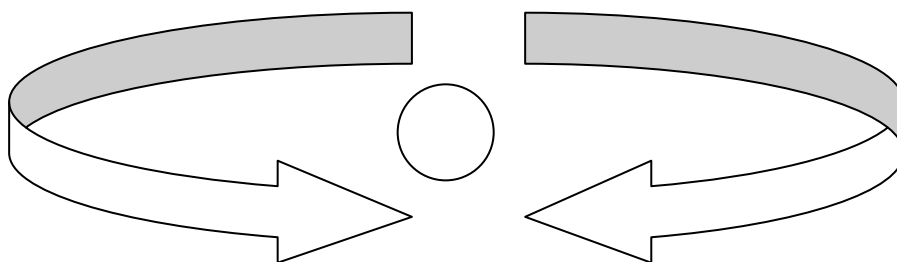
Слово «КОЛОКОЛ» изначально возникло как звукоподражательное. Оно происходит от общеславянского *kolkolъ, в котором использовано удвоение звукоподражательной формы kol, что аналогично др.-инд. Kalakalas («шум, крик»). Родственными словами являются др.-в.-нем. Hellan («звучать») и греч. Kaleō («зову») [6]. Анализ звуков даёт следующую картину. «К» - задненёбный согласный формируется в глубине зёва, в связи, с чем можно говорить о его привязке к низу ММ, к хаосу. Об этом же свидетельствуют такие характеристики как «тёмный», «низкий» и «глухой» (преобладание шумовой составляющей). Принадлежность к смычным согласным даёт соотношение с мужским началом, стихиями огня и земли, что связано с наиболее древней картиной мира, в которой нижнее положение занимал бог Земли (Геб в древнеегипетской мифологии) и нижнего огня (Гефест/Вулкан в античной мифологии). «О» – «тёмный» и «низкий» звук, но относится к гласным и формируется губами на выходе из «пещеры» ротовой внутренней полости в открытое пространство. В пространственном отношении является маркером центра, исходной точкой творения космоса, а во временном – означает сжатый до предела временной континуум, включающий в себя начало и конец времени в бесконечном повторе цикла. «Л» – сонорный согласный, наиболее приближенный к

гласным и очищенный от шума Хаоса. Относится к зубным согласным, выталкиваемым из полости рта в открытое пространство. Такие характеристики как «высокий» и «светлый» локализуют его в верхних уровнях ММ. Сонорность свидетельствует о связи со стихией воды, женским началом и соответственно с Богиней Неба (таблица 4). Далее вышеописанная матрица повторяется. Можно предположить волнообразное движение, но коррективы в данную схему вносит звук «О». Он соединяет два космообразующие фрагмента в равновесную замкнутую симметричную структуру, и тем самым ещё раз подчёркивает идею замкнутого пространственно-временного цикла – наиболее архаичной структуры мифологической ММ (таблица 5).

Таблица 4 – Схема фрагмента звукового пейзажа слова «колокол»



Таблица 5 – Схема ММ в звуковом пейзаже слова «колокол»

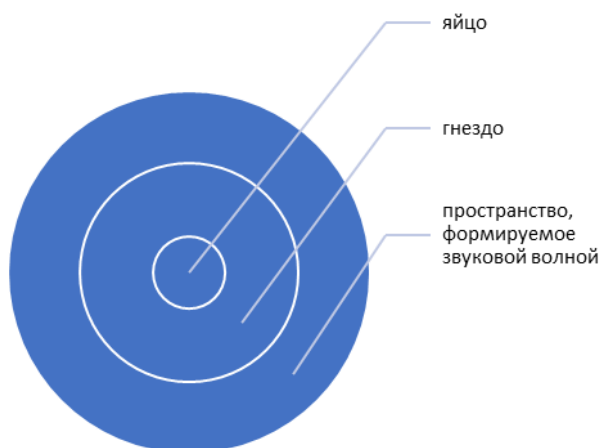


В качестве визуализации симметричной равновесной структуры слова «КОЛОКОЛ» можно привести работу Ю.Лисовского из серии «Жернова времени», в которой меж двух одинаковых фрагментом мира в качестве срединной точки равновесия возникает образ птицы/творца (рис. 7).

Графически-буквенная картина слова/текста перебрасывает мостик между звуковым пейзажем слова и геометрической символикой графики буквы/знака. Графика нашей письменности не так наглядна и изобразительна, как китайские иероглифы, однако и на примере нашей письменности, возможно, выстроить ассоциативный ряд между звуком → буквой → словом → визуальным образом обозначаемого словом предмета → семантикой слова → мифологемой, объединяющей все составные слова-образа. Для расшифровки семантики графической формы слова «КОЛОКОЛ» мы можем использовать интерпретацию графики букв, предложенную М.М. Маковским. Она основана на наиболее простых геометрических символах – точке, луче, круге, треугольнике и их связи с мифом о первотворении. М. Маковский соотносит букву «О» с мифом о мировом яйце: «Буква О – это символ мирового Яйца, женского начала, космоса, солнца (глаз Вселенной), а также Божественной вечности, символизируемой кругом, символ Мироздания» [4, 77]. Буква «А» (упрощённый вариант – Л), по М. Маковскому, является универсальным символом нисхождения божественной энергии творения на земной мир: «Если точку принять символически за царство Богов, то есть за боготворческое начало, которое можно изобразить в виде зерна, из которого выходит стебель, то точка, из которой выходит Луч, есть Бог-творец, который творит Мироздание <...> два луча, исходящие из одной точки, представлены в написании буквы А: один из лучей – это божественный Свет, а второй – это тьма, пустота; кроме того, буква А представляет собой треугольник – символ Божества, вселенской Гармонии, вселенского порядка, сцепления и человека как антропоморфного символа Вселенной. Буква А олицетворяет опускание божественной Энергии в созданный Божеством материальный мир; кроме того, лучи, исходящие из одной точки в букве А, символизируют возвращение всех энергий творческого процесса в божественное пространство. Буква А – это единство противоположностей: начала и конца, бытия и небытия, мужского и женского, верха и низа, внешнего и внутреннего. Горизонтальная черта, соединяющая два луча в бук-

ве А, – это связь противоположностей, определяющая божественное Бытие» [4, 74]. «К» – символ связи неба и земли, срединного пути, единства мужского (треугольник вниз) и женского (треугольник вверх). Анализ слова «кОлОкОл» в свете данной системы показывает, что звук «О» находит соответствующее знаковое обозначение в семантике графики буквы «О», которая, по М. Маковскому, соотносится с Мировым яйцом/точкой/центром разворачивающегося мифологического космоса древних славян. Его троекратный повтор даёт схему развёртывания и нарастания звука и кругового ареала пространства, что соответствует мифу о первотворении космоса как озвучивание небытия Хаоса криком птицы, ищущей опоры для своего гнезда, дабы снести яйцо, содержащее в себе космос (таблица 6).

Таблица 6 – Схема развёртывания и нарастания звука и кругового ареала пространства ММ



Семантика буквы «К» формирует вертикальную структуру Космоса, маркируя связь неба и земли, единство мужского и женского божественного начала. Буква «Л» – в качестве гармоничного треугольника является символом Божества, излучающего из точки начала лучи творящей космический порядок энергии.

Заключение. К буквенному анализу необходимо добавить семантическое значение корня «коло» – «круг», дающее представление о первичной организации мифологического пространства. Добавочные смыслы содержатся в русской народной скороговорке «Около кола/Бьют колокола». В её конструкции обыгрывается фонетическое сходство корней «коло» в словах «около»

(круг) и «колокол» (музыкальный инструмент) и в слове «кол» (шест) и тем самым даётся уточнение формы языческого мифологического космоса в виде круга, образованного вокруг Мировой Оси и звучащего голосом круговой формы колокола (рис. 9). Получается совпадение визуальной наглядности смыслов: звука «О»; буквы «О»; предметной формы колокола (рис.8); способа распространения колокольного звона круговыми волнами из центра во все стороны (рис. 6) при круговой замкнутости цикла (рис. 7); мифа творения русского космоса (рис. 4) и первичной формы Мифологической модели пространственно-временного континуума (рис. 6). Наглядно сам процесс творения по канонам славянского мифа передан в картине Н. Рериха «Древо преблагое». Примечательно, что выход из внутреннего подземного «огнезёмного» (термин Г. Гачева) пространства Хаоса во внешнее пространство Космоса передан художником в виде силуэтной формы перевёрнутого колокола, для которого стержнем-ручкой служит Мировое древо, а языком/точкой – гнездо с утицей, а телом колокола – небеса (рис. 4).

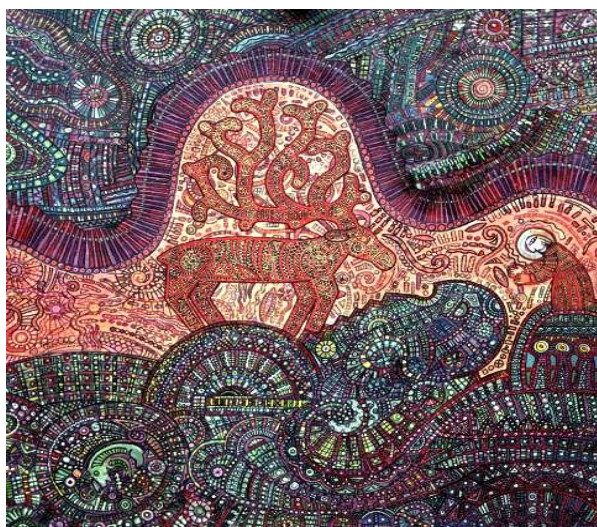


Рис. 8 – Ю.Лисовский «Волна света»

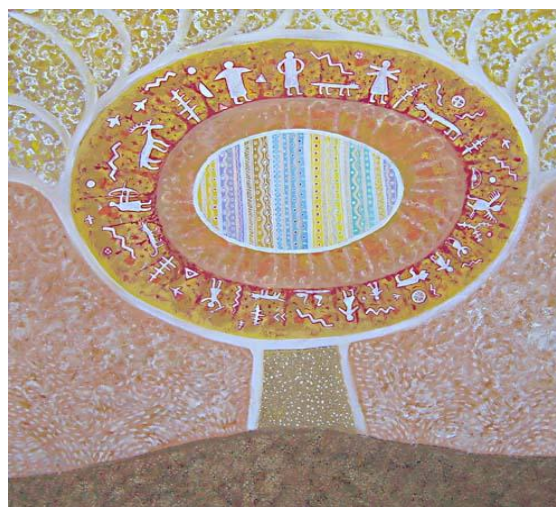


Рис. 9 – Ю.Лисовский «Мировое древо»

Библиографический список

1. Агапкина Т.А. Звуковой образ времени и ритуала (на материале весенней обрядности славян) // Мир звучащий и мир молчащий: Семантика звука и речи в традиционной культуре славян. – М.: Индрик, 1999. – С. 17–51.
2. Гарднер Г. Структура разума: теория множественного интеллекта. – М., 2007. – 512 с.
3. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Космос – Психе – Логос. – М., 1995. – 480 с.
4. Маковский М.М. Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Сущность –

- формы – развитие. – М.: Азбуковник, 2000. – 268 с.
5. Цивьян Т.В. Отражение звукового пейзажа в языке и в тексте (на материале русской загадки // Мир звучащий и мир молчащий: Семантика звука и речи в традиционной культуре славян. – М.: Индрик, 1999. – С.149–179.
 6. Шанский Н. М., Боброва Т. А. Школьный этимологический словарь русского языка. Происхождение слов. – М.: Дрофа, 2001. – 400 с.
 7. Энциклопедический словарь юного филолога. М., 1984. 352 с.
 8. Schafer R.M. The Tuning of the World. – New York, A. A. Knopf. 1977. – URL: <https://archive.org/> [Дата обращения: 07.03.2025].

В.И. Барановская

магистрант,

УО «Белорусская государственная академия музыки»

Минск, Беларусь/

Научный руководитель: **С.Н. Немцова-Амбарян**

доктор искусствоведения, доцент,

УО «Белорусская государственная академия музыки»

Минск, Беларусь

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЯЗЫКОВЫЕ МАРКЕРЫ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ
ИДЕНТИЧНОСТИ В МУЗЫКЕ МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ БЕЛАРУСИ
(НА ПРИМЕРЕ «ПРИЗРАКА БРОШЕННОЙ ДЕРЕВНИ» И. КОМАРА)**

Victoria I. Baranovskaya

undergraduate,

Belarusian State Academy of Music

Minsk, Belarus.

Scientific adviser: **Svetlana N. Nemtsova-Hambaryan**

Doctor of Art, Associate Professor,

Belarusian State Academy of Music

Minsk, Belarus.

**MUSICAL LINGUISTIC MARKERS OF NATIONAL-CULTURAL IDENTITY
IN THE MUSIC OF YOUNG COMPOSERS OF BELARUS (THE CASE
OF «THE GHOST OF THE ABANDONED VILLAGE» BY I. KOMAR)**

Аннотация. Статья посвящена анализу феномена национальной идентичности в профессиональном музыкальном творчестве Беларуси. Рассматриваются концептуальные аспекты «национального» через осмысление фольклорного материала, особенности его адаптации в произведениях белорусских композиторов. Особое внимание уделяется рассмотрению произведения И. Комара «Фантазия на белорусскую народную тему «Призрак брошенной деревни» как примера отражения национально-культурной идентичности через музыку.

Abstract. The article is dedicated to the analysis of the phenomenon of national identity in the professional musical creativity of Belarus. It examines the conceptual aspects of the «national» through the interpretation of folkloric material and its adaptation in the works of Belarusian composers. Special attention is given to the analysis of I. Komar's composition «Fantasy on a Belarusian Folk Theme “The Ghost of the Abandoned Village”» as an example of reflecting national-cultural identity through music.

Ключевые слова: национальное в музыке, национально-культурная идентичность, Беларусь, композиторский фольклоризм.

Keywords: the national in music, national-cultural identity, Belarus, composer's folklorism.

The phenomenon of the national is one of the global and complex problems in understanding the ideological content and semantic filling of a musical work. Its manifestation is possible at various levels of the musical text: plot, dramaturgical, thematic, tonal, rhythmic, as well as at the level of the overall form.

The concept of «national» in contemporary terminology is defined by two main positions: «the national that belongs to a social community» («national as state-related») and «the national as characteristic of an ethnic community» («national as ethnic»). In art criticism practice, the term «national» is generally used in the second sense, which implies the perception of artistic activity through the characteristics that indicate its affiliation with the culture of a specific ethnic group.

A special, conscious turn by composers to folk traditions forms one of the most important internal processes in professional musical activity – the process of mastering folklore in compositional work, a phenomenon known as «composer's folklorism» [1].

In the second half of the 20th century, folklore was regarded by composers as a source for renewing professional style, a unique imagistic and emotional phenomenon, rather than a clear historical «document». The trend, which was predominantly ideological, transformed into a musical-stylistic trend. In contemporary music, starting from the 1990s, folklore with its rural roots has been reinterpreted as a worldview, a civic understanding, representing the spiritual composition of a nation. This shift resulted in a change in how composers understand its representation in the world, tied to an interest in the deeper, ancient layers of national culture – rituals, ceremonies, not to mention the expansion of the scope of folkloric imagery that has entered the orbit of domestic composers' creative interests. Historically developed factors of ethnic development and Belarusian cultural identity highlight the special role of composer's folklorism in the process of forming and establishing various types of national professional artistic activities and national compositional creativity in Belarus as a whole [2].

Folklorism forms the basis of the process of national self-development in compositional culture and determines the frequent issue of interaction between professional music and folk traditions in national operas («In the Palaces of Polesie» by Anatoly Bogatyrev, «The Wild Hunt of King Stakh» by Vladimir Soltan), symphonic genres (Symphony No. 6 «Polotsk Letters» by Andrei Mdivani, symphonic suite «Fun and Games» by Viktor Voytik), chamber-instrumental genres («Remembrance of Nesvizh», «Mir Castle» by Galina Gorelova, «My Native Place», «Fantasy for Bayan», «Four Novels for Bayan» by Vladimir Korolchuk), and chamber-vocal genres (songs by Igor Luchenok and others). National-cultural identity arises as a means of self-awareness and self-determination in the global space. By acquiring the status of nationally unique, specific (and simultaneously inevitable), both musical and non-musical phenomena imbue a work with traits of national originality.

In recent years, young composers have shown a preference for returning to their roots and traditions, including the incorporation of folk music. Contemporary authors reconsider the concept of «folk» and interpret it freely, often using the latest compositional techniques and freely employing various genres. This trend is evident in symphonic genres (three-part suite: «Borki», «Zhilychi», «Vitebsk» by Maria Grybanova), chamber-instrumental genres («Sorrow», «Into Nowhere» by Elizaveta Loban; «Fantasy on a Belarusian Folk Theme “The Ghost of the Abandoned Village”» by Igor Komar; «Lantukhi» by Viktoriya Baranovskaya; «Incantation» by Andrei Tsalko), and chamber-vocal genres (romances «Grain of Beauty», «Christmas Night», «Precious Moment», «Silence»; vocal cycle «Others, The Second», chamber cantata «Confession of a Mother» by Igor Komar; «Village», «Belarusian Runes» by Viktoriya Baranovskaya).

An example of a work where national-cultural identity is revealed in its own way is Igor A. Komar's composition «Fantasy on a Belarusian Folk Theme “The Ghost of the Abandoned Village”», written in 2017. Ideologically, the composition addresses the global ecological issue, as for the composer, home means his country, which is still struggling with the negative consequences of the Chernobyl disaster.

As a starting point for exploring the national aspect in music, the composer chose the Belarusian folk melody «Oy, Uchora z Vjachora» («Oh, Yesterday from the Evening»). To emphasize his conceptual idea, the composer gave the piece the title in Belarusian «Pryvid Pakinutai Vieski» («The Ghost of the Abandoned Village»).

The genre of the work is designated as «fantasy», which implies the free use of themes, creative freedom, and some improvisational elements. «The Ghost of the Abandoned Village» is woven from contrasting episodes that form a tendency for continuous development. Besides the fantastical aspect, the piece also displays features of variability. The composer himself mentions that he was inspired by the works of Galina Gorelova, Dmitry Smolskyi, and Bronys Kutavičius, particularly his «Druckian Variations». The composition opens with the aforementioned Belarusian folk song «Oy, Uchora z Vjachora», based on the intonation of a pure fifth. This theme runs through the entire piece like a red thread. The composer continually seeks to expand upon it through changes in tonality, quoting individual echoes, and highlighting certain motifs and intonations. The «folk» character of the melody is also emphasized by the five-note meter.

In creating a programmatic image, the composer employs close dynamic shades, specifying in the text: «pp (echo)». Overall, the juxtaposition of chords and melodies of varying volumes plays a significant role in the work. The development of the material occurs through the varied presentation of motifs, into which chromatic intonations gradually penetrate. Harmonic complexity is necessary to layer and emphasize the folk theme, accentuating the contrast. Notably, in the Grave episode, special interest lies in the free interpretation, as the musical text is notated without bar lines and sometimes lacks note values. In the approach to the Allegro molto episode, the composer also uses a distinctive technique – controlled aleatorism, prescribing the direction of sound.

The next meaningful climax is constructed on the principle of contrast with the preceding episode. The classic harmonic sequence in the dynamic of «p» emphasizes its subtitle: «The Ghost» – something that no longer exists at this moment

in time but remains present somewhere in memories and recollections. In general, national-cultural identity manifests itself in the combination of several aspects.

The work is woven from contrasting episodes, which follow one another but are connected through continuous development and a common theme that runs throughout the entire piece. One of the foundational linguistic markers of national-cultural identity is the melody, which undergoes transformations with each new iteration; its constant variability is borrowed from Belarusian folklore. The composer uses diatonic and chromatic intonations that penetrate opposing themes, creating multiple layers and symbol-images. The chromatic beginning of the composition in certain episodes refers to the image of a once-vibrant village, while in others, it evokes the image of bells and anxiety. Sound imitation, sonorous effects, and the use of aleatorism, which is dictated by the imagery, play a significant role in portraying the national element in this work. The composer's mastery of modern compositional techniques introduces a new phase in the development of quoting Belarusian folk songs. The work represents the author's vision and individual interpretation of the national element in music, which is reflected in the imagistic and thematic spheres and in the ways the material is developed.

Thus, the use of folkloric material in the works of young composers in Belarus is multifaceted and individual. Often, the authors do not limit themselves to simple quotations, but prefer to draw parallels, demonstrate allusions, and create homages, which reveal and develop the national-cultural idea of «folk creativity» in a completely new way.

National-cultural identity in contemporary Belarusian music is revealed through the active use of folkloric elements, which serve as the foundation for creative reinterpretation. Young Belarusian composers, relying on folk traditions, create unique musical images that contribute to the preservation and development of national culture. The incorporation of modern compositional techniques into the process of working with folkloric material allows for the expansion of the traditional perception of folk music, shaping new ways of representing the national. The varie-

ty of artistic techniques used in these works reflects the significant potential of Belarusian compositional art, aimed at preserving ethnic heritage in combination with innovative trends.

References

1. Antonevich V. A. Belarusian Music of the 20th Century: Composer's Creativity and Folklore: A Textbook. Minsk, 2003. – 408 p.
2. Antonevich V. A. Belarusian Composer's Creativity in Its Connections with Folklore: Historical and Methodological Study. – Minsk, 1999. – 271 pages.

А.В. Колтунчик

магистрант,

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Минск, Беларусь.

Научный руководитель: **С.Н. Немцова-Амбарян**

доктор искусствоведения, доцент?

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Минск, Беларусь

БАЛЕТ «ВИТОВТ» В. КУЗНЕЦОВА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ В КОНТЕКСТЕ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XXI ВЕКА

A.V. Koltunchik

undergraduate,

Belarusian State University of Culture and Arts

Minsk, Belarus.

Scientific adviser: **Svetlana N. Nemtsova-Hambaryan**

Doctor of Art, Associate Professor,

Belarusian State University of Culture and Arts

Minsk, Belarus

THE BALLET «VYTAUTAS» BY V. KUZNETSOV: ARTISTIC INTERPRETATION OF HISTORICAL HERITAGE IN THE CONTEXT OF 21ST-CENTURY BELARUSIAN CULTURE

Аннотация. Статья посвящена анализу балета «Витовт» В. Кузнецова, созданного на основе пьесы А. Дударева. Особое внимание уделено либретто, которое интегрирует исторические события и художественный вымысел, а также музыкальной партитуре, основанной на белорусской музыкальной традиции. Также рассматривается историко-культурное значение балета и его связь с гуманистическими представлениями об идеале правителя, сформированными в эпистолярном жанре XV–XVI вв.

Abstract. The article is dedicated to the analysis of the ballet «Vytautas» by V. Kuznetsov, based on the play by A. Dudarev. Particular attention is paid to the libretto, which integrates historical events and artistic fiction, as well as to the musical score, rooted in Belarusian musical tra-

ditions. The article also explores the historical and cultural significance of the ballet and its connection to humanistic notions of the ideal ruler as shaped by the epistolary genre of the 15th–16th centuries.

Ключевые слова: балет «Витовт», В. Кузнецов, белорусская культура, эпистолярный жанр, образ правителя.

Keywords: ballet «Vytautas», V. Kuznetsov, Belarusian culture, epistolary genre, image of the ruler.

Балет «Витовт» В. Кузнецова стал значимым культурным событием XXI в., привлёкшим внимание как профессионального сообщества, так и широкой аудитории. Созданный белорусскими авторами и исполнителями, он олицетворяет национальную идентичность, воплощённую в хореографической форме. В основу постановки легла пьеса А. Дударева «Князь Витовт», ранее адаптированная для драматического театра. Либретто, созданное коллективом авторов – А. Дударевым, В. Рылатко и Ю. Трояном, – претерпело значительные изменения, чтобы соответствовать специфике хореографического искусства. Оно сочетает исторические факты с элементами художественного вымысла, формируя многослойное повествование о становлении белорусской государственности, междоусобицах и личной драме героев.

Действие разворачивается в XIV–XV в., в период политических конфликтов и объединения княжеств. Центральной сюжетной линией является история молодого князя Витовта, его борьбы за власть, предательства и верности. Среди ключевых эпизодов XXI спасение Витовта его женой Анной, что подчёркивает значимость женского начала в формировании мужского характера и судьбы.

Музыка к балету, написанная В. Кузнецовым, лауреатом Государственной премии Республики Беларусь, представляет собой симфоническое полотно, насыщенное эмоциональной глубиной. Композитор интегрировал элементы белорусской музыкальной традиции, что подчеркнуло национальный характер произведения. Музыкальная драматургия тесно переплетается с хореографией Ю. Трояна, создавая эффект целостного художественного высказывания.

Хореография балета наследует традиции советской школы 1970-х гг., что выражается в богатстве пластики, выразительных позах и сложных под-

держках. Этот стиль, основанный на классических канонах, дополняется современными элементами, что делает постановку актуальной. Особое внимание уделено символической пластике, например, сценам появления Зубра или дуэтам Витовта и Анны, которые подчеркивают главные идеи произведения.

Одной из главных особенностей балета является его насыщенная сценография. Зубр, оживающий на сцене, становится ключевым образом, воплощающим национальную идентичность. Постепенное превращение лесных коряг в голову дикого быка символизирует пробуждение силы народа. Этот образ сопровождает зрителя на протяжении всего спектакля, усиливая его драматический эффект.

Вторым важным элементом сценографии являются красные полосы ткани, символизирующие кровь и трагедию. Они используются в сцене смерти Кейстута, отца Витовта, добавляя постановке экспрессию. Решётка, падающая перед Витовтом, служит символом его внутреннего и внешнего заключения, задавая зрителю вопросы о свободе и ответственности.

«Витовт» – это не только историческая драма, но и произведение с выраженным национальным и идеологическим подтекстом. Он воплощает идеи патриотизма, идентичности и вечных ценностей, таких как любовь, верность и сила духа. Постановка вызывает широкий резонанс, поднимая вопросы о месте традиции и новаторства в искусстве, значении национальной культуры в глобальном контексте и необходимости сохранения духовных ориентиров в современном мире. Балет «Витовт» становится мостом между прошлым и настоящим, позволяя зрителям по-новому взглянуть на исторические события и осознать их значимость для формирования современной белорусской идентичности.

В этом смысле интересным представляется сравнение современной трактовки образа Витовта Великого и созданием его художественного образа в XV–XVI вв. Для анализа выбраны письма двух авторов, адресованные правителям Великого княжества Литовского. Первое письмо было написано около

1429 г. Франциском де Комитибусом Аква Вива, автором, о котором известно немного, и адресовано Витовту Великому, Великому князю Литовскому [1]. В это время Витовт готовился к коронации, что вызвало споры и разногласия с польским королем Ягайло и другими дворянами. Автор письма пытается отговорить Витовта от стремления к короне, восхваляя его добродетели и одновременно критикуя за возможное устремление к королевской власти.

Второе письмо написан Эразмом Роттердамским Сигизмунду Старому, Великому князю Литовскому и королю Польши в 1527 г. [2]. В этом письме Эразм рассуждает о обязанностях правителя, его добродетелях и стремлении к миру, восхваляя адресата и его правление в гуманистическом ключе.

Между письмами Франциска и Эразма прошло почти сто лет, и за это время произошло множество изменений. Тем не менее, оба автора, несмотря на значительные различия в историческом контексте и творческих подходах, стремятся к формированию образа правителя, но с различными акцентами и подходами [3].

Процесс коронации Витовта был широко известен в Европе, и Франциск активно использует этот факт, обращая внимание на отношения Витовта с Ягайло, их семейные связи и политическую напряженность. Он упоминает также ключевые события из жизни Витовта, такие как победа в битве при Грюнвальде и подавление мятежей. Франциск в своем письме затрагивает важность христианского достоинства Витовта, его военные кампании и внешнюю политику. В отличие от этого, Эразм в письмах к Сигизмунду, который уже продемонстрировал свою христианскую преданность и политическую зрелость, восхваляет его мудрость и христианскую добродетель, утверждая, что войны Сигизмунда были лишь необходимостью.

Оба письма принадлежат к *традиции вымышленных писем*, уходящей корнями в античность. Письма использовались не только для передачи информации, но и для выражения идеологических позиций. Франциск применяет гуманистические идеи раннего Ренессанса, вдохновленные философией Салю-

тати («мастер писем» рубежа XIV–XV вв.), подчеркивая личные качества правителя, его умение править. Эразм же, как представитель зрелого гуманизма, развивает образ правителя как теоретической модели, которая больше ориентирована на идеал, чем на конкретные реалии того времени.

Оба автора используют традиционные эпистолярные каноны, но на разных этапах гуманистической мысли. Франциск, следуя философии Ренессанса, акцентирует внимание на личных добродетелях правителя, тогда как Эразм в своих письмах пытается создать идеализированный образ правителя, который должен быть примером для всей христианской Европы.

Канон письма, о котором идет речь, берет свое начало в античности и был стандартизирован в Средние века с появлением множества учебников по написанию писем. Искусство написания писем, или *ars dictaminis*, стало важной частью образовательной программы первых университетов, а в период гуманизма оно было дополнительно расширено через трактаты *ars epistolandi*, созданные европейскими мыслителями. Применение этих канонов в контексте писем Франциска и Эразма ставит перед нами вопрос о восприятии и понимании этих стандартов людьми других эпох.

Витовт, будучи правителем в конце Средневековья, был человеком, чье влияние в первую очередь определялось военными успехами, а не писательским искусством. В отличие от него, Эразм, представитель зрелого гуманизма, обладал высокой образованностью и создал новые каноны, ставшие важными для его времени. Однако различие в статусе и культуре этих двух личностей – военный лидер против гуманиста – накладывает особенности на восприятие их писем адресатами, особенно если учитывать, что Витовт действовал в рамках феодальной системы, а Эразм – в контексте ренессансной культуры.

Письмо Франциска, по своей сути, является гибридом нескольких типов: оно сочетает элементы убеждения, отговоров, совета, поощрения и увещевания, что классифицируется как *epistola mixta*. В нем присутствует риторика, направленная на убеждение Витовта отказаться от короны, при этом автор ис-

пользует обширную аргументацию, сосредоточив внимание на идее тщетности человеческой амбиции и неумолимой Фортуны. Риторика Франциска насыщена античными примерами, историческими аллюзиями и философскими размышлениями, характерными для гуманистического подхода. Например, автор приводит примеры из жизни античных правителей, таких как Крез, Александр Великий и Цезарь, чтобы продемонстрировать разрушительные последствия чрезмерных амбиций.

Аргументация в письме Франциска также акцентирует внимание на старости и хрупкости человеческой жизни, что является важным элементом гуманистической мысли. Он напоминает Витовту о его возрасте и ограниченности земного существования, подчеркивая важность зрелости и душевного спокойствия. В то же время письмо содержит элементы наставничества, где опыт и мудрость старости противопоставляются амбициозным устремлениям.

В письмах Эразма содержится сходная аргументация, но с иными примерами и акцентом на христианские ценности. Эразм восхваляет благочестие и миротворческую роль правителя, утверждая, что правитель должен преодолеть свои человеческие слабости и стремиться к миру. В его письмах часто встречаются библейские примеры, такие как Моисей и Христос, символизирующие идеалы христианского правителя. К примеру, использование символики египетских правителей, таких как скипетр и глаз, орел и гиппопотам, направлено на символизацию силы, умеренности и устойчивости духа.

Образ правителя, созданный Франциском, представляет собой комплексный и противоречивый портрет. Он изображает Витовта как личность с яркими чертами: воинственную и милосердную, мудрую и амбициозную, добрую и жестокую. Франциск подчеркивает его военные заслуги, что было важным аспектом общения с правителем того времени. В нем также присутствует элемент христианской добродетели, что находит отклик в гуманистической традиции того периода.

Напротив, образ правителя, созданный Эразмом, полностью противоположен воинственному Витовту. Эразм рисует образ мудрого, мирного и благочестивого правителя – *rex pacificus*, для которого важнейшей ценностью является стремление к миру и справедливости, а не к военной славе. Эразм утверждает, что правитель должен быть стойким, справедливым и способен преодолеть свои человеческие слабости, чтобы принимать зрелые и мудрые решения.

Оба письма представляют различные аспекты идеала правителя, отражая два подхода к политической и философской мысли своего времени: воинский идеал, подчеркиваемый Франциском, и мирный, мудрый образ правителя, который пропагандирует Эразм.

Выстраивая портрет Витовта-правителя, Франциск использует следующие *эпитеты*: славный, непобедимый, смелый, великодушный, с духом Александра/Цезаря/орлиной храбростью; отмечает проницательность, благородство, силу, милосердие, благочестие, доброту, щедрость, прощение и, в добавление к этому, справедливость и строгость, сопоставимые с капитанской (*magister navis*). Франциск перечисляет качества, необходимые королю, утверждая, что Витовт уже обладает всеми ними, а его безжалостная храбрость достойна зеленого лавра уже давно. Фортуна и Судьба также благоприятствовали ему, принося богатство, титулы, славу, честь, власть и влияние, известность и заслуги – так зачем ему еще коронация? Он также подчеркивает ограниченность человеческих сил. По мнению Франциска, правитель – всего лишь смертный человек. Он предупреждает его о временности и хрупкости славы и успеха, постоянно повторяя необходимость скромности в желаниях и стремлениях; настоятельно предлагает адресату отказаться от коронации – это лейтмотив и *цель всего письма*.

Эразм использует следующие эпитеты: доброта натуры, благочестие, преданность, благородный дух, исключительная мудрость, любовь к родине, религиозный пыл, вдумчивость, энтузиазм, трудолюбие, христианская скром-

ность. Он называет Сигизмунда римским титулом *pater patriae*, восхваляет его попытки ради мира, оправдывает его войны как оборонительные, а не агрессивные.

Анализ исторических писем Франциска Аква Вива и Эразма Роттердамского позволяет провести параллель между современным образом Витовта и его восприятием в XV–XVI вв. Авторы писем воспроизводят идеал правителя, который балансирует между воинской доблестью и христианской добродетелью. Это подчеркивает значимость гуманистического подхода к осмыслению правителя как символа времени.

Балет «Витовт» В. Кузнецова стал не только культурным событием XXI в., но и важным этапом в развитии белорусского искусства, поднимая вопросы о национальной идентичности, сохранении исторической памяти и переосмыслении традиций в условиях глобализации.

Библиографический список

1. Codex epistolaris Vitoldi magni ducis Lithuaniae 1376–1430, 1882. Collectus opera Antoni Prohaska. Cracoviae: Sumptibus Academiae literarum Crac. – № 1394. – P. 879–885.
2. Cytowska M. Korespondencja Erazma z Rotterdamu z Polakami, przełożyła i opracowała Maria Cytowska. – Warszawa, 1965. – 338 s.
3. Keršienė D. Canon of the Ruler's Image-building in the 15th and 16th Centuries in the Epistolary Genre: Cases of the Grand Dukes of Lithuania Vytautas the Great and Sigismund the Old // *Interlitteraria*. – 2019. – № 23(2). – P. 263–277.

Ли Е

магистрант,

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Минск, Беларусь

Научный руководитель: **С.Н. Немцова-Амбарян,**

доктор искусствоведения, доцент

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Минск, Беларусь

ФЕНОМЕН НОЧИ КАК ОБЪЕКТ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИЗУЧЕНИЯ

Li Ye

undergraduate,

Belarusian State University of Culture and Arts

Minsk, Belarus.

Scientific adviser: **S.N. Nemtsova-Hambaryan**

THE PHENOMENON OF THE NIGHT AS AN OBJECT OF INTERDISCIPLINARY STUDY

Аннотация. В статье рассматривается феномен ночи как междисциплинарный объект исследования. Анализируется, как ночь становится пространством формирования новых идентичностей, трансформации социальных норм и культурных практик, а также объектом медийного и художественного выражения. Обсуждаются ключевые исследования, посвященные истории ночи, урбанистике, ритуалам, медиа и искусству, что позволяет выявить значимость ночи для современного культурного анализа.

Abstract. The article examines the phenomenon of the night as an interdisciplinary object of study. It analyzes how the night serves as a space for the formation of new identities, the transformation of social norms and cultural practices, and as a subject of media and artistic expression. Key studies on the history of the night, urban studies, rituals, media, and art are discussed, highlighting the significance of the night for contemporary cultural analysis.

Ключевые слова: ночь, идентичность, ритуал, урбанистика, медиа, искусство.

Keywords: night, identity, ritual, urban studies, media, art.

Ночь всегда занимала особое место в человеческой культуре, олицетворяя границу между известным и неизвестным, светом и тьмой. Однако систематическое исследование ночи как культурного феномена началось сравнительно недавно, с конца XX века, когда сформировалась междисциплинарная область – ночные исследования (Night Studies). Эта область охватывает множество дисциплин, включая культурологию, социологию, антропологию, урбанистику, медиазнание и историю.

Историческое осмысление ночи началось с изучения ее материальных аспектов, таких как освещение, контроль и безопасность. Одной из первых значительных работ в этой области стала книга В. Шивельбуша «Disenchanted Nights», в которой он подробно описал, как индустриализация света изменила восприятие ночи [3]. Освещение стало символом контроля человека над природой, что открыло путь к развитию ночной экономики. С. Козлофски в своей работе «Evening's Empire: A History of the Night in Early Modern Europe» исследовал, как представления о ночи изменялись в зависимости от культурных и исторических контекстов [2]. Его анализ продемонстрировал, как ночь пере-

стала быть временем страха и неизвестности, превращаясь в пространство социальной активности.

Географы и урбанисты уделяют особое внимание ночным городам как динамическим пространствам, которые формируются под влиянием ритмов работы, отдыха и развлечений. Л. Гвядзински в своих исследованиях акцентирует внимание на «24-часовом городе», где ночь становится таким же активным временем, как и день. В работах Р. Шоу обсуждается влияние ночного времени на социальную инфраструктуру и управление городскими пространствами [4]. Р. Нарбони в книге «Городское освещение: к ночному городскому планированию» подчеркивает роль света в создании комфортного и безопасного ночного пространства. Он рассматривает освещение не только как технический инструмент, но и как культурное явление, формирующее восприятие городской среды.

Антропологический подход к изучению ночи акцентирует внимание на ее ритуальных и социальных аспектах. Французская исследовательская группа «Nocturnes» изучает ночные практики, включая клубную культуру, вечеринки и ночные шествия. В работах Г. Галинье и его коллег ночь рассматривается как пространство коллективного переживания, где ритуалы играют ключевую роль. Британский социолог Б. Скеггс исследует, как ночь становится временем гендерной и социальной трансформации, особенно в контексте ночной экономики.

Медиаисследования фокусируются на том, как ночь влияет на культурное производство и восприятие. У. Стро в своей статье «Медиа и городская ночь» анализирует, как ночное время становится ключевым элементом медийного ландшафта. Ночные радиопередачи, телевизионные программы и цифровые платформы активно используют символику ночи, создавая особую атмосферу уединения и интимности.

Кинематограф также играет важную роль в репрезентации ночи. Фильмы (например, «Бегущий по лезвию» Ридли Скотта) изображают футуристи-

ческие ночные пейзажи, символизирующие отчуждение и технологическое превосходство.

Феномен ночи представляет собой уникальный объект культурологических и искусствоведческих исследований. Ночь на протяжении веков воспринималась не только как природное явление, но и как символический, социальный и эстетический феномен. От древнегреческой мифологии до современного искусства ночь олицетворяла как опасность и тайну, так и вдохновение и размышления.

Важность изучения ночи как культурного явления подчеркивается в работе В.М. Русакова «Ночь как культурно-исторический феномен» [1]. Автор анализирует мифологическое и символическое значение ночи в разных культурах, а также ее влияние на социальные практики и искусство.

Ночь занимает центральное место в мифологии разных народов. В древнегреческой традиции, по Гесиоду, Ночь (Никта) родилась из Хаоса, став одной из первичных сил мироздания. Ее образ исследован в работах К. Кереньи («Мифология греков») и Ж.-П. Вернан («Миф и мысль у древних греков»), где подчеркивается ее двойственная природа: созидательная и разрушительная. Ее дети – Танатос (Смерть), Гипнос (Сон), Мойры (Судьбы) и другие – олицетворяют переход от жизни к смерти, сна и мечты к реальности. Древнеегипетская богиня ночи Баст изображалась в виде кошки, подчеркивая ее связь с таинственностью и защитой. Эти мифологемы формировали основу восприятия ночи как времени магии и загадок.

В восточной традиции ночь символизирует цикличность времени и метафизическую темноту, связанную с поиском внутреннего света. Например, в индийской мифологии богиня Кали ассоциируется с ночным временем, трансформацией и уничтожением иллюзий. Работы П. Бхагават («Веды и их философия») и Б. Чакраварти («Образы богов в индуистской мифологии») детализируют эту связь.

Как отмечает В. Русаков, ночь является архетипической категорией, связанной с тьмой, страхом, но также с мудростью и озарением. Средневековые тексты часто описывают ночь как время опасности и дьявольской активности, что подчеркивается образами демонов и ведьм. В эпоху Просвещения ночь стала символом иррациональности, противопоставляемой свету разума.

Ночь в человеческой культуре – это время сакральных ритуалов. Например, «ночь перед Рождеством» в христианской традиции ассоциируется с ожиданием чуда, а «Ночь на Ивана Купала» – с магическими обрядами и поиском папоротника. Действительно, ночь всегда была временем необычных практик: от ночных молитв и астрономических наблюдений до ритуальных обрядов, которые невозможно было проводить при свете дня.

Среди современных ночных ритуалов можно выделить:

- ночные фестивали («Ночь музеев»),
- культурные события («Ночь пожирателей рекламы»),
- религиозные богослужения.

Эти практики подчеркивают двоякость ночи: как время отдыха и как пространство для интенсивной деятельности.

Платон рассматривает ночь как метафору неведения и иллюзий в противоположность свету, символизирующему истину и познание. В «Государстве» он использует аллегорию пещеры, где ночь становится синонимом тьмы незнания. Эту тему развивают современные исследователи, такие как Х.-Г. Гадамер в «Истина и метод», где анализируется влияние платоновских образов на западную философию.

И. Кант, в свою очередь, вводит концепцию ночи как символа границ человеческого разума. В «Критике чистого разума» он подчеркивает, что ночь может быть связана с трансцендентным, с тем, что выходит за пределы опыта. Исследования А. Вуд («Кант и просвещение») и А. Каин («Эстетика Канта») акцентируют внимание на роли ночи в кантовском понятии возвышенного.

Ночь становится центральным мотивом в поэзии романтизма, отражая внутренние переживания, меланхолию и поиски духовного. В творчестве английских романтиков, таких как У. Блейк («Песни невинности и опыта») и Дж. Китс («Ода ночи»), ночь выступает как символ творческого озарения и мистического опыта. Исследования Бейтса Р. («Английская романтическая поэзия») показывают, что ночь ассоциируется с интуитивным познанием, противопоставленным дневному рационализму.

В русской литературе XIX века образы ночи исследуются у Тютчева и Жуковского. Для Тютчева ночь — это время единения человека с природой, тема, развитая в работах Ю. М. Лотмана («Поэтика русского романтизма») и Б. Эйхенбаума («Тютчев и романтическая традиция»).

Модернизм переосмысляет символику ночи, делая ее метафорой человеческого бессознательного и экзистенциальной тревоги. В литературе ночные образы исследуются у Ф. Кафки («Процесс») и Дж. Джойса («Улисс»), где ночь становится пространством для проявления скрытых страхов и подсознательных конфликтов. Анализ этих произведений представлен в исследованиях Дж. Бродского («Модернизм и литература») и Р. Хассе («Кафка и модернизм»).

В изобразительном искусстве символика ночи выражена в работах Э. Мунка («Крик») и В. ван Гога («Звездная ночь»). Мунк интерпретирует ночь как экзистенциальное состояние, отражающее отчуждение человека, а Ван Гог показывает ее как мистическую и космическую силу. Исследования Д. Хокни («Мистицизм в искусстве модернизма») и Д. Дэвиса («Эстетика Ван Гога») углубляют понимание этого аспекта.

Ночь часто служила источником вдохновения для художников и писателей. Символисты и романтики, такие как Э. По и Ш. Бодлер, видели в ночи пространство для выражения мистических и экзистенциальных идей. Современное искусство активно использует тему ночи в инсталляциях, световых проекциях и перформансах. Например, световые инсталляции У. Фишера пре-

вращают темное пространство в художественный объект, исследуя взаимодействие света, тени и восприятия. Ночь вдохновляла писателей на создание произведений, наполненных мистикой и философскими размышлениями. Например, у Ф. Достоевского ночь служит фоном для экзистенциальных переживаний героев. У. Шекспир использует ночь как пространство интриги в комедии «Двенадцатая ночь».

В изобразительном искусстве ночь стала популярным сюжетом. Так, например, Рембрандт в картине «Ночной дозор» подчеркивает драматизм теней и света, создавая ощущение тревоги. Ван Гог в «Звездной ночи» символизирует мистическое восприятие космоса и тишины.

Жанр музыкального ноктюрна, популяризированный Ф. Шопеном, передает атмосферу ночи через меланхоличные мелодии и мягкую динамику. Эти произведения служат примером того, как ночь становится символом эмоций и личных размышлений.

Ночь как феномен остается неисчерпаемым источником для культурологических и искусствоведческих исследований. Она объединяет мифологические, ритуальные и эстетические аспекты, становясь символом одновременно человеческого страха и вдохновения. Так, импрессионизм воплощает эстетическое восприятие момента и акцент на цветовые и звуковые оттенки. Это направление наиболее ярко проявилось во французской культуре, однако его влияние заметно и в русской музыке.

Во французском искусстве ночь часто изображается через антропоцентрический подход, где человек и его восприятие доминируют над окружающим миром. Русская же традиция склонна к природоцентризму, где человек «растворяется» в природе. Работы таких композиторов, как А. Лядов («Волшебное озеро») и И. Стравинский («Фейерверк»), иллюстрируют адаптацию импрессионистских методов в русской музыке.

В XXI в. ночь приобрела новое значение благодаря технологиям и урбанистическим изменениям. Цифровые медиа, такие как ночные стримы и под-

касты, превращают ночь в активное время коммуникации. Современные инсталляции используют световые эффекты для создания ночной атмосферы. Например, световые шоу в городах подчеркивают их уникальность и превращают ночь в произведение искусства.

Таким образом, ночь как культурно-исторический феномен многогранна и насыщена смысловыми оттенками, которые варьируются от мифологической персонификации до символа экзистенциальной рефлексии. Ее исследование позволяет проследить эволюцию представлений о мире и человеке через века. Данный феномен остается неисчерпаемым источником для культурологических и искусствоведческих исследований. Она объединяет мифологические, ритуальные и эстетические аспекты, становясь символом одновременно человеческого страха и вдохновения. Современные исследования демонстрируют, что ночь – это не только время суток, но и универсальный культурный код, способный объяснить изменения в обществе, искусстве и человеческом сознании.

Библиографический список

1. Русаков В.М. Ночь как культурно-исторический феномен // Дискурс-Пи. 2010. V. 9, 1. 1–2. – Р. 191–194.
2. Koslofsky C. Evening's Empire: A History of the Night in Early Modern Europe. Cambridge University Press, 2011. – 431 p.
3. Schivelbusch W. Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century. University of California Press, 1995. – 227 p.
4. Shaw R. The nocturnal city. L.: Routledge, 2018. – 126 p.

Ю.В. Тарануха

магистрант,

УО «Белорусская государственная академия музыки»

Минск, Беларусь.

Научный руководитель: **С.Н. Немцова-Амбарян**

доктор искусствоведения, доцент,

УО «Белорусская государственная академия музыки»

Минск, Беларусь

**ИСКУССТВО XX ВЕКА В МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ
Н.Д. НАБОКОВА**

Julia V. Taranukha

undergraduate,

Belarusian State Academy of Music
Minsk, Belarus.

Scientific adviser: **Svetlana N. Nemtsova-Hambaryan**
Doctor of Art, Associate Professor,
Belarusian State Academy of Music
Minsk, Belarus.

THE ART OF THE 20TH CENTURY IN THE MUSICAL-CRITICAL HERITAGE OF N. D. NABOKOV

Аннотация. Статья посвящена роли критических публикаций композитора и музыкально-общественного деятеля Николая Дмитриевича Набокова в культурно-историческом дискурсе 1920х – 70-х гг. В работе впервые вводится в научный обиход корпус аналитических и культурологических текстов Н. Набокова, опубликованных в зарубежной печати, анализируется тематика, особенности индивидуальной интонации и характерные черты мировоззрения композитора.

Abstract. The article is dedicated to the role of critical publications by composer and musical-public figure Nikolai Dmitrievich Nabokov in the cultural-historical discourse of the 1920 – 70s. The work introduces for the first time a body of analytical and cultural-historical texts by N. Nabokov, published in foreign press, and analyzes the themes, individual intonation features, and characteristic traits of the composer's worldview.

Ключевые слова: критика, композитор, искусствоведение, мировоззрение, Н. Набоков.

Keywords: criticism, composer, art studies, worldview, N. Nabokov.

Критическое и эпистолярное наследие композитора-эмигранта «первой волны» Николая Набокова (1903–1978) является одним из важнейших источников, проливающих свет не только на особенности его мировоззрения и творческой судьбы, но и на основные векторы развития музыкальной культуры XX века. Близкий друг С. Прокофьева и И. Стравинского, ученик Ферруччо Бузони, авторитетный композитор, педагог и публицист, Н. Набоков стал своеобразным мостом между сторонниками крайних левых течений авангарда первой и второй волны, и ретроспективных стилевых тенденций, характерных для европейской музыки начиная с 1920-х гг.

Творческая и эстетическая позиция Н. Набокова нашла выражение на страницах многочисленных авторских публикаций, – критических статей, очерков и эссе, – размещенных на страницах русской эмигрантской печати (журналы «Руль», «Благонамеренный» и «Числа»), а также в ведущих периодических изданиях США («Atlantic», «Harper's», «Musical America», «New Republic», «Partisan Review» и др.)

В центре внимания Н. Набокова-публициста – актуальные проблемы развития современного искусства, и, прежде всего, музыки. Однако в первую очередь его интересует судьба русской музыки и музыкантов, особенно тех, которые по определенным историческим причинам оказались за пределами России.

Особую историческую ценность представляют две книги мемуаров композитора: *«Старые друзья и Новая музыка»* и *«Багаж: мемуары русского космополита»*, представляющие широчайшую палитру музыкально-художественной жизни Европы и мира в 1920 – 70-х гг.

Эти работы, написанные прекрасным литературным языком, свидетельствуют о широте кругозора и незаурядности мышления Н. Набокова – свидетеля эпохи, и во многом *продолжают* линию *«композиторских мемуаров»*, характерных для русского девятнадцатого века: *«Записки»* М. Глинки, *«Летопись моей музыкальной жизни»* Н. Римского-Корсакова, *«Воспоминания о Листе»* А. Бородина и др. Монография Н. Набокова, посвященная творчеству И. Стравинского (I. Stravinsky, В. 1964), получила высокую оценку самого Стравинского и была впоследствии переведена на многие европейские языки. В названных работах Н. Набоков выступает как культуролог, музыкальный философ и музыковед-исследователь, анализируя наиболее показательные страницы собственного творчества, особенности стиля представителей русского «младоклассицизма» (определение Ф. Бузони), композиторов французской шестерки, разнообразные стилевые течения рубежа веков.

Профессиональное музыкальное образование Н. Набоков получил в Музыкальной академии Штутгарта (с 1920 по 1922 год), Страсбурга и Берлинской Высшей школе музыки (1922–1923). Композитор окончил также университет Сорбонны (1923–1926), получив степень бакалавра искусств. «Французские нотки» в жизни и творчестве Н. Набокова дали основание И. Вишневецкому отнести его наряду с И. Вышнеградским, В. Дукельским, А. Лурье, И. Маркевичем, Н. Обуховым, С. Прокофьевым, И. Стравинским и

А. Черепниным к «парижской группе» русских композиторов-эмигрантов: «Николай Набоков <...> активный участник так называемой «парижской группы» русских композиторов, наиболее активной в 1920–1930-е гг. и объединяющей почти всех, кто по причинам эстетическим и политическим – причем эстетика, как правило, была для них равной политике – жил в Западной Европе» [1, 13].

С 1926 по 1933 гг. Н. Набоков преподавал в Париже и различных городах Германии, а в 1933 г., предчувствуя нависшую над Европой угрозу новой войны, эмигрировал в США (первоначально в Нью-Йорк), получив американское гражданство в 1939 г. Обладая широким художественным кругозором, Н. Набоков читал авторский курс лекций по истории мировой литературы, проблемам современного искусства и эстетике русской культуры (на примере творчества Ф. Достоевского и Л. Толстого) в колледжах Уэллса, Авроры, Нью-Йорка (1936–1941), преподавал историю музыки и мировой художественной культуры в Колледже Святого Джона в Аннаполисе и в консерватории Пибоди (с 1947 по 1952 год). Во время и после окончания Второй мировой войны он был советником по вопросам культуры нескольких американских правительств. Однако начало его критической и культурно-просветительской деятельности, несомненно, связано с работой в журнале «Руль» – крупнейшем русском литературно-критическом издании за рубежом – в качестве обозревателя.

Изучение доступных нам на настоящий момент критических работ Н. Набокова, а также его переписки с И. Стравинским позволяют сделать вывод, что важнейшими фигурами русской музыкальной классики для Н. Набокова были М. Глинка, Н. Римский-Корсаков и П. Чайковский. В статье «Слово и звук», опубликованной в 1926 г. в журнале «Благонамеренный», Н. Набоков отказывается именовать русских композиторов первой трети XIX в. дилетантами, отмечая свойственную им чуткость к образно-интонационному строю русской речи, а романсы Чайковского «Уж гасли в комнатах огни» и Бородина «Для берегов отчизны дальной» называет «исключо-

чительными в мировой литературе по степени совершенного и завершенного соития звука со словом» [3, 141]. Говоря же об истории и традициях русской композиторской школы, Н. Набоков отмечает, что «композиторы, подобные Глинке, открывая новые территории, изобилующие непочатыми ресурсами, действуют как *культурные катализаторы*, порождающие или вызывающие важные и обогащающие изменения в медленной эволюции культуры» [4, 66].

Не менее важное значение в истории русской музыки Н. Набоков отводит и Н. Римскому-Корсакову, называя его «превосходным мастером» и «величайшим знатоком оркестра со времен Берлиоза» [6, 65]. Именно влиянием личности Н. Римского-Корсакова и той художественной среды, которая была создана им и его учениками в Петербургской консерватории, Н. Набоков объясняет творческий взлет следующего поколения русских композиторов, в том числе И. Стравинского и С. Прокофьева.

Не менее важным для Н. Набокова-публициста является проблема выражения новых идей, соотношения традиционного и новаторского, изменения параметров музыкального языка в творчестве его современников. Будучи, по его собственным словам, «умеренным модернистом в западном смысле», Н. Набоков был объективным наблюдателем и непосредственным участником основных художественных процессов XX века [2, 74]. При этом рационализм мышления, широта художественного кругозора и богатый жизненный опыт позволяли Н. Набокову осознавать и поддерживать наиболее яркие художественные явления своего времени.

Одной из наиболее показательных музыкально-критических работ Н. Набокова в этом смысле является статья «Путь развития атональности: взаимодействие». Анализируя разворачивающуюся на страницах американской и европейской музыкальной печати полемику по поводу противопоставления революционно «авангардного» композиторского творчества и условного традиционализма сторонников неоклассицизма, Н. Набоков справедливо замечает, что «в этом нет особого смысла и это никоим образом не способствует

развитию музыкального мышления. Обычно это показывает значительную «стандартизированную» путаницу в терминах, недостаток истинных знаний об истории музыки, традиционно ошибочную интерпретацию эволюции музыкального языка и предвзятое и произвольное отношение ко всему современному музыкальному творчеству» [5, 582].

Н. Набоков отказывается объяснять богатство стилевых течений современного ему музыкального искусства только лишь влиянием «музыкальных исполинов», таких как А. Шенберг, И. Стравинский или П. Хиндемит. Так, в своей статье он подчеркивает мысль о том, что никто из его современников «не станет отрицать влияния Шенберга, которое, безусловно, в огромной степени и очень ярко проявилось в современной музыке западного мира. Однако было бы самонадеянно утверждать, что все композиторы, осознанно или неосознанно, испытали на себе это влияние. С исторической точки зрения представляется гораздо более вероятным и близким к истине то, что трансформация языка современной музыки в сторону *свободного* (или, лучше сказать, "*нового*") использования диссонанса стала результатом *спонтанного развития*, которое произошло в нескольких странах и в творчестве нескольких композиторов одновременно и совершенно независимо друг от друга» [курсив наш; 5, с. 584]. По мысли Н. Набокова, противоречивое и разнонаправленное развитие музыки XX века – процесс исключительно живой и естественный, обусловленный философско-художественными идеями эпохи и влиянием на жизнь общества реальных исторических событий.

Процессы, происходящие в европейской музыке XX века, Н. Набоков воспринимает не как революционные, а как *итоговые*, сигнализирующие о завершении более чем трехсотлетней эпохи развития европейской музыки, начиная с периода, который в истории принято именовать Новым временем. По мнению Н. Набокова, «На самом деле инновации Шенберга могли казаться «фантастическими» в то время, когда они были сформулированы, но, рассматривая их исторически и оценивая их по существенному вкладу в эволюцию

музыкального языка, можно сказать, что они не являются ни «фантастическими», ни революционными. Они скорее представляют собой *теоретическое завершение (вывод) периода, начавшего с развития гармонии на рубеже семнадцатого века*, который мучительно неуклонно продвигался к началу двадцатого века» [курсив наш; 5, с. 585].

Н. Набоков отказывается от традиционно принятой в европейской музыкальной культуре традиции разделения истории музыки на ряд исторических эпох (барокко, классицизм, романтизм и XX век). При этом композитор, исходя из своего творческого и исследовательского опыта, предлагает самобытную и достаточно убедительно аргументированную концепцию истории развития музыкального искусства. «Элементами музыки являются мелодия, гармония и ритм. Они всегда присутствуют в любой [технике] музыкальной композиции. <...> Именно это постепенное становление этих трех музыкальных элементов в качестве осознанных идей формирует великие исторические круговороты нашей музыкальной цивилизации» [5, 583].

Таким образом, критическое и эпистолярное наследие Николая Набокова, выдающегося композитора и публициста русской эмиграции первой волны, представляет собой важный источник, раскрывающий не только особенности его личного мировоззрения и творческой биографии, но и основные направления развития искусства XX в. Набоков, ставший связующим звеном между авангардом и традиционализмом, проникнутым эстетическими исканиями своего времени, сыграл значительную роль в культурной жизни как Европы, так и Америки. Его статьи, книги и мемуары, опубликованные в русскоязычной и западной печати, занимают важное место в музыкальной критике и философии искусства.

Особое значение имеет его восприятие и осмысление судьбы русской музыки и русских музыкантов, оказавшихся за пределами родины. Мемуарные работы Набокова, такие как «Старые друзья и Новая музыка», являются не только свидетельствами эпохи, но и продолжением традиции композиторских

мемуаров, характерных для российской музыкальной культуры. Книга о Стравинском, высоко оцененная самим композитором, и его критические статьи, посвященные анализу музыкальных течений, подчеркивают глубокую философскую и культурологическую направленность его творчества.

Набоков был не только педагогом, но и важной фигурой в культурной и музыкальной жизни эмиграции, активно участвуя в развитии музыкального языка и анализе музыкальных изменений, происходящих в XX веке. Его взгляды на процесс эволюции музыкального языка, на взаимодействие традиционного и новаторского, оказывают влияние на понимание искусства, особенно в контексте ее связи с философско-художественными идеями эпохи.

Библиографический список

1. Вишневецкий И. Евразийское уклонение в музыке 1920–1930-х годов: история вопроса, ст. и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского [и др.]. – М., 2005. – 511 с.
2. Набоков Н. Багаж: мемуары русского космополита. – СПб, 2003. 357 с.
3. Набоков Н. «Слово и звук» // Благонамеренный. 1926. Кн. 2 (март-апрель). – С. 137–141.
4. Набоков Н. Старые Друзья и Новая Музыка. – СПб: Реноме, 2018. 366 с.
5. Nabokov Ni. The Atonal Trail: A Communication // Partisan Review. Mai, 1948 b. – P. 580–585.
6. Nabokov N. Sergei Prokofiev // Atlantis Monthly. – № 187. Juli, 1942 b. – P. 62–71.

Тянь Мяо

аспирант,

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Минск, Беларусь.

Научный руководитель: **С.Н. Немцова-Амбарян,**

доктор искусствоведения, доцент

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Минск, Беларусь

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНА «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ» В ИСКУССТВЕ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД

Tian Miao

graduate student,

Belarusian State University of Culture and Arts

Minsk, Belarus.

Scientific adviser: **Svetlana N. Nemtsova-Hambaryan**

Doctor of Art, Associate Professor,

Belarusian State University of Culture and Arts

Minsk, Belarus

INTERPRETATION OF THE NOVEL «DREAM OF THE RED CHAMBER» IN ART: AN INTERDISCIPLINARY APPROACH

Аннотация. В статье рассматриваются междисциплинарные аспекты художественной интерпретации романа «Сон в красном тереме» Цао Чжана в различных видах искусства – от театральных постановок до кино и музыкальных произведений. Особое внимание уделено роли символики, проблемам адаптации и интеграции традиционных и современных художественных подходов. Рассматриваются перспективы междисциплинарных исследований для систематизации и углубления понимания интерпретаций романа как культурного феномена.

Abstract. The article examines the interdisciplinary aspects of artistic interpretation of Cao Xueqin's novel «Dream of the Red Chamber» across various forms of art, including theatrical productions, film, and musical compositions. Particular attention is given to the role of symbolism, challenges of adaptation, and the integration of traditional and contemporary artistic approaches. The study also explores the prospects of interdisciplinary research for systematizing and deepening the understanding of the novel's interpretations as a cultural phenomenon.

Ключевые слова: «Сон в красном тереме», Цао Чжан, китайская литература, художественная интерпретация, междисциплинарный подход.

Keywords: «Dream of the Red Chamber», Cao Xueqin, Chinese literature, artistic interpretation, interdisciplinary approach.

Роман «Сон в красном тереме» («Hong Lou Meng») Цао Чжана является важнейшим произведением классической китайской литературы, которое исследует богатую символику, сложные межличностные отношения и философские аспекты жизни. Это произведение представляет собой синтез культурных и эстетических традиций Китая, что делает его уникальным объектом для исследования и адаптации в различных видах искусства. Как вершина классической китайской литературы, роман «Сон в красном тереме» занимает исключительное место в культурном наследии Китая. Своими глубокими философскими размышлениями, богато проработанными характерами, изысканными эмоциональными нюансами и сложной повествовательной структурой он всесторонне отражает жизнь феодального общества, включая взлеты и падения знатных семей, трагедии любви, социальные обычаи и культурные традиции. Это произведение не только является собранием традиционной китайской культуры, но и несет в себе уникальный духовный смысл и эстетическое восприятие китайского народа. «Сон в красном тереме» – это не просто сокровище китайской литературы, но и яркая жемчужина мировой литературы, оставившая неизгладимый след на мировой культурной карте. Переведенный на

множество языков, роман привлек внимание зарубежных читателей и исследователей, открыв им окно в китайскую культуру и вдохновив на новые литературные и академические исследования.

Изучение интерпретаций «Сон в красном тереме» на протяжении долгого времени было плодотворным с позиций отдельных дисциплин – литературы, кино, телевидения, театра – анализируя выбор сюжетов, характеристику персонажей и тематическое выражение. Однако современные исследования зачастую страдают отсутствием междисциплинарного подхода. Специалисты в различных областях сосредоточены на своих аспектах, что приводит к нехватке коммуникации и интеграции между этими дисциплинами и затрудняет создание комплексного и систематизированного представления об экранизации романа.

В связи с этим необходимо систематизировать изучение интерпретаций «Сон в красном тереме» в разных видах искусства. На протяжении долгого времени роман адаптировался в различных формах искусства – от романов и оперы до кино, телевидения, живописи и музыки. Каждое из этих направлений предлагает уникальный взгляд на произведение. Эти интерпретации взаимосвязаны и дополняют друг друга, создавая яркий культурный пейзаж, связанный с романом. Однако отсутствие систематической интеграции мешает в полной мере использовать эти интерпретационные ресурсы для более глубокого понимания романа. Поэтому систематизация и исследование интерпретаций в различных видах искусства могут разрушить дисциплинарные барьеры и исследовать внутренние связи и общие характеристики между ними, что позволит глубже понять богатый контекст и художественные ценности романа.

Целью настоящей статьи является исследование романа «Сон в красном тереме» как междисциплинарного феномена. Особое внимание уделяется анализу его адаптаций в театре, кино, музыке и изобразительном искусстве. В статье обсуждаются проблемы и перспективы междисциплинарного подхода,

который позволяет более глубоко понять сложные процессы художественной интерпретации.

«Сон в красном тереме» – классика древнекитайской литературы, состоящая из 120 глав, начальные 80 из которых написаны Цао Чжанем под псевдонимом Цао Сюэцинъ, а оставшиеся 40 традиционно приписываются Гао Э. На фоне истории четырех знатных семей – Цзя, Ши, Ван и Сюэ – и трагедий любви между Цзя Баоюем, Линь Дайюй и Сюэ Баочай, роман глубоко исследует закономерности и историческую неизбежность подъема и падения феодальных родов. Через изображения роскошного быта, сложных межличностных отношений и разложения моральных устоев в семье Цзя, произведение освещает многочисленные кризисы, с которыми сталкивается феодальная система на экономическом, политическом и моральном уровнях.

Экономически показана нестабильность модели, где чрезмерные траты семьи Цзя резко контрастируют с истощающимися источниками дохода. Политически роман иллюстрирует коррупцию феодальной системы через амбиции, политические союзы и интриги. На моральном уровне внутрисемейные интриги выявляют лицемерие и неэффективность феодальных ритуалов и религий в поддержании порядка. Эти аспекты вместе предсказывают неминуемое крушение феодальной системы.

Несмотря на мрачное изображение феодальной действительности, роман отдает дань человечности и жизненной стойкости. Персонажи, такие как Цзя Баоюй, который стремится к равенству и свободе, Линь Дайюй, которая остается верной своей любви, и Цинвэнь, олицетворяющая силу и достоинство, добавляют произведению гуманистические краски. Эти образы символизируют идеалы человечности и противостояние жестокой реальности позднего феодализма, что делает роман трогательным и глубоко гуманистическим произведением.

Исследования романа «Сон в красном тереме», проведенные как в Китае, так и за рубежом, подчеркивают его уникальную значимость в мировой

литературе. Китайские исследователи, такие как Ма Жуйфан [1] и Чжэнь Даюань [2], акцентируют внимание на символике и философских аспектах романа, в то время как западные ученые, например, Патриция Бакли [3], анализируют его повествовательные техники и культурные коды. Научные статьи и диссертации освещают адаптации романа в различных контекстах: театральных, музыкальных и изобразительных. Однако недостаток междисциплинарного подхода часто ограничивает понимание взаимодействия различных форм искусства.

«Сон в красном тереме» является одним из самых влиятельных культурных произведений современного Китая и был адаптирован во множество форм искусства, включая сценическое. Помимо народных танцевальных драм и балетов, роман нашел воплощение в таких театральных жанрах, как опера Юэ, драма, опера Куньцзюй, Ганская опера и других. Более того, проект культурного туризма «Только сон в красном тереме – Театр Мираж Сити» объединяет элементы театра и садового искусства, демонстрируя синтез традиций и современных подходов к искусству. Эти адаптации стали важной частью создания новых культурных продуктов, основанных на классике, и свидетельствуют о стремлении художников сохранить и развивать выдающуюся традиционную культуру Китая.

Сценические адаптации «Сон в красном тереме» далеко выходят за рамки простого пересказа оригинальной истории, демонстрируя тенденцию к стилизации и эстетизации. Учитывая высокий художественный уровень оригинала и знакомство зрителей с сюжетом, такие адаптации представляют сложную задачу. Простое воспроизведение сюжета редко воспринимается как успешная адаптация, особенно в сравнении с кино и телевизионными драмами, где возможности повествования значительно шире. В этом контексте сценическое искусство должно находить новые формы выражения, усиливая лиризм и создавая уникальные эстетические впечатления, отличные от традиционных.

Ганская опера представляет собой иной подход к адаптации «Сон в красном тереме», акцентируя внимание на теме расцвета и упадка поэтических обществ. Вся драма пронизана этими темами, что иллюстрируется такими сценами, как «Дайю похороны цветок» и «Бабушка Лю Посещает Сад Гранд-Вью». Расцвет и падение этих обществ символизируют упадок особняка Цзя – от роскошной жизни до разрухи. Повествовательные отрывки поданы просто и свободно, а ключевые сцены, как погребение цветка и чтение песен, воплощены в песнях и танцах, создавая яркую и поэтичную атмосферу.

Роман создает семантическое пространство, насыщенное напряжением и воображением, через текстовые символы, где образы формируются на основе когнитивной конструкции читателя, основанной на тексте. Абстрактность текста обеспечивает ему богатую полисемию и открытость, позволяя читателю использовать свои знания, жизненный опыт и эстетические предпочтения для персонализированного воображения и конструирования изображенных образов. Художественные образы, представленные интуитивно и образно в конкретных художественных средствах, требуют от художников точной интерпретации и воссоздания текстовых образов при адаптации.

Экранизации предполагают, что актерская интерпретация персонажей должна полностью соответствовать оригинальному текстовому описанию в аспектах внешности, темперамента и характера. Даже небольшое отклонение может нарушить заранее сформированный образ в сознании читателя, вызвав критику и сомнения. Тонкие психологические описания и сложный эмоциональный контекст романа требуют использования специфических художественных средств для их передачи в визуальных образах. Кино и телевидение прибегают к монтажу, крупным планам и внутренним монологам, в то время как драма использует сочетание реплик, пения и языка тела для раскрытия глубинных эмоций и психологических процессов, заключенных в тексте.

Сочетание традиционных и современных художественных элементов в интерпретации романов открывает новые возможности и ставит перед худож-

никами вызовы. Традиционные элементы искусства несут в себе культурную память и накопленные эстетические парадигмы, являясь визуальным воплощением национальной культуры. Такие элементы, как стилизованные постановки в опере, уникальное музыкальное исполнение и изысканные костюмы, придают произведениям богатое культурное наследие и классическое эстетическое обаяние.

С другой стороны, элементы современного искусства, появившиеся с развитием науки и техники, вносят новые способы выражения, эстетические концепции и технические методы. Цифровые спецэффекты и технологии виртуальной и дополненной реальности в современном кино и телевидении расширяют возможности визуального оформления, придавая произведениям современное звучание и визуальную выразительность.

Таким образом, современные междисциплинарные исследования адаптаций романа «Сон в красном тереме» сталкиваются с рядом проблем:

- отсутствие комплексной методологии для анализа взаимодействия различных видов искусства.
- проблемы интеграции традиционных и современных элементов в художественных адаптациях.
- недостаточная систематизация исследований, охватывающих несколько дисциплин.

Для решения этих проблем необходимо укрепление междисциплинарного подхода, объединяющего литературу, театр, музыку и изобразительное искусство; использование цифровых технологий для создания интерактивных исследований адаптаций; разработка новых методик анализа, учитывающих специфику разных видов искусства.

Роман «Сон в красном тереме» Цао Чжэня остается одним из самых значимых китайских литературных произведений для художественной интерпретации. Его междисциплинарное исследование открывает новые перспективы для понимания взаимодействия искусства и литературы. Систематизация и уг-

лубление подходов к анализу адаптаций романа способствуют как сохранению традиций, так и инновационному развитию художественной культуры. Развитие междисциплинарных исследований в этом направлении позволит глубже понять универсальность романа и его место в мировом культурном контексте.

Библиографический список

1. Ма Жуйфан. Сюжетные подсказки и повествовательные приемы «Сна о Красной палате» // Литература, история и философия. – 2003. – № 1. – С. 13–24.
2. Чжэнь Даюань. Три эссе о «Сне в красной палате»: материал, завершение и деконструкция // Журнал Северного политехнического университета. – Вып. 3. – 2022. – С. 67–71.
3. Buckley P. Narrative Structures in Chinese Literature. Cambridge University Press, 2015. – 115 p.

Чжэн Цзяюнь

аспирант,

УО «Белорусская государственная академия музыки»

Минск, Беларусь

Научный руководитель: **С.Н. Немцова-Амбарян**

доктор искусствоведения, доцент,

УО «Белорусская государственная академия музыки»

Минск, Беларусь

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В КУЛЬТУРЕ КИТАЯ: ИСТОРИЧЕСКИЕ И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ

Zheng Jiayun

graduate student,

Belarusian State Academy of Music

Minsk, Belarus.

Scientific adviser: **Svetlana N.Nemtsova-Hambaryan,**

Doctor of Art, Associate Professor,

Belarusian State Academy of Music

Minsk, Belarus

THE IMAGE OF WOMEN IN CHINESE CULTURE: HISTORICAL AND ART HISTORICAL METAMORPHOSES

Аннотация. В статье исследуется эволюция роли и статуса женщин в культуре Китая на протяжении различных исторических эпох. Обращается внимание на влияние конфуцианства, буддизма и даосизма на восприятие женственности, а также на гендерные динамики в искусстве и литературе. Включено рассмотрение традиционной драмы и современных гендерных исследований.

Abstract. The article examines the evolution of the role and status of women in Chinese culture across various historical periods. It highlights the influence of Confucianism, Buddhism, and Daoism on the perception of femininity, as well as the gender dynamics in art and literature. The study also includes a consideration of traditional drama and contemporary gender studies.

Ключевые слова: китайская культура, женский образ, гендерная критика, конфуцианство, традиционная драма

Keywords: Chinese culture, female image, gender criticism, Confucianism, traditional drama.

Историческая эволюция роли женщин в Китае отражает сложную динамику взаимодействия традиционных норм и метаморфоз под влиянием современных идей и глобальных трендов. В доисторические эпохи роль женщины основывалась на матриархате, но постепенно социальные трансформации привели к появлению патриархальной системы.

Важную роль в исследовании вопроса занимает процесс осознания роли женщины в китайской культуре с точки зрения гендерных исследований. Работы западных и китайских исследователей (К. Миллет [5], У Сяохун [3], Линь Хуэйсян [2]) показывают сложную эволюцию взглядов на статус и роль женщин. Особенно значимы исследования гендерных динамик в контексте искусствоведческих подходов. Новейшие работы, например, монографии Ли Сянлиня [1], посвященная развитию роли женщин в оперной драме, обеспечивают теоретическое и методологическое обоснование для понимания гендерных моделей и архетипов.

Приведем лишь несколько примеров из истории Китая. Так, *эпоха Династии Хань* стала ключевым периодом в формировании китайской цивилизации, в ходе которого конфуцианство превратилось из философского учения в государственную идеологию. В результате реформ, проведенных при императоре У-ди (141–87 гг. до н. э.), конфуцианство было официально признано основой государственной политики и общественной морали. Это предопределило длительное доминирование конфуцианских ценностей в политической и социальной жизни Китая. Настоящая статья направлена на исследование того, как конфуцианские идеи повлияли на организацию общества, формирование гендерных ролей и развитие культуры.

Одним из центральных принципов конфуцианства является концепция «сяо» (孝) – сыновней почтительности, которая стала основой семейных и со-

циальных отношений в эпоху Хань. Этот принцип подчеркивал важность подчинения младших старшим, детей – родителям, а жен – мужьям. Конфуцианская мораль, закреплённая в трудах таких мыслителей, как Сюнь Цзы и Дун Чжуншу, активно продвигалась через систему образования и административного устройства (в частности, через государственные экзамены).

Формирование патриархального общества стало одним из ключевых последствий распространения конфуцианства. Женщинам предписывалось следовать «трем послушаниям» (三寧) – подчинению отцу до брака, мужу в браке и сыну после смерти мужа. Эти установки нашли отражение в литературных произведениях и руководствах по семейной морали, таких как «Книга обычаев» (女訓), написанная Бан Чжао – одной из немногих женщин-учёных той эпохи. Бан Чжао подчеркивала необходимость женской скромности и самоотречения, что соответствовало конфуцианским представлениям о социальной гармонии.

Конфуцианство оказало значительное влияние на развитие китайской литературы и искусства. В произведениях того времени подчеркивались темы морального долга, семейной гармонии и уважения к традициям. Примером может служить литературное наследие династии Хань, в частности, поэзия, посвящённая семейным ценностям и ролям женщин. Конфуцианская этика также отражалась в ритуалах и церемониях, которые регламентировали как общественную, так и частную жизнь. Символом конфуцианских ценностей в культуре стало активное использование классических текстов для воспитания молодежи. В художественной литературе и исторических хрониках образ идеального правителя часто соотносился с конфуцианскими представлениями о добродетели и справедливости. Эти идеалы находили выражение и в изобразительном искусстве, где изображались сцены из жизни Конфуция и его учеников.

Влияние конфуцианства на гендерные отношения в эпоху Хань было значительным. Женщины, как правило, рассматривались через призму их роли

в семье. Основные добродетели, такие как скромность, послушание и преданность, были направлены на поддержание социальной стабильности. В то же время, некоторые женщины сумели оставить след в истории, вопреки ограничениям. Бан Чжао, упомянутая ранее, не только написала руководство по морали для женщин, но и занималась историческими исследованиями, что было редкостью для того времени.

Эпоха Танской династии (618–907 гг.) считается золотым веком китайской цивилизации, характеризующимся расцветом искусства, науки и культуры. Несмотря на доминирующее влияние буддизма и даосизма, конфуцианство оставалось важной основой социальной и политической системы. Именно в этот период наблюдается уникальное взаимодействие трех философских систем, которые совместно формировали моральные устои и культурную идентичность Танского Китая.

Культура эпохи Тан отмечена синтезом конфуцианства, буддизма и даосизма, что отразилось в литературе, живописи и музыке. Конфуцианские идеи о моральных добродетелях и гармонии нашли выражение в поэзии Ли Бо и Ду Фу, чьи произведения поднимали темы человеческого долга, семейных ценностей и красоты природы. Эти темы стали основой для создания идеала культурного человека, воспеваемого в конфуцианской традиции.

Несмотря на преобладание патриархальных норм, женщины эпохи Тан имели больше свободы по сравнению с другими периодами китайской истории. Это объясняется как влиянием буддизма, который проповедовал равенство душ, так и экономическим подъемом, позволившим женщинам участвовать в коммерческой деятельности. Конфуцианство, с его акцентом на семейные ценности, в то же время ограничивало женскую самостоятельность, подчеркивая роль женщины как хранительницы дома. Например, фигура Шангуань Ваньэр служит примером того, как талант и образование могли позволить женщине преодолеть социальные барьеры. Ее поэзия и политическая деятель-

ность иллюстрируют сложное взаимодействие конфуцианских идеалов и личных амбиций.

Эпоха династии Сун (960–1279 гг.) характеризуется значительными культурными, политическими и социальными преобразованиями. Возрождение конфуцианских ценностей, известное как неоконфуцианство, стало основой государственной идеологии, формируя моральный облик общества. Этот период ознаменовался усилением патриархальных установок, что оказало влияние на роль женщин, семейные отношения и социальную иерархию. Настоящая статья исследует, как неоконфуцианство повлияло на развитие социальной системы, искусства и культуры.

Возрождение конфуцианства в форме неоконфуцианства в эпоху Сун способствовало укреплению патриархальных принципов. Философы того времени, такие как Чжу Си (朱熹) и Чэн И (程頤), разрабатывали теории, подчеркивающие важность иерархии и гармонии в обществе. Основной акцент делался на семейных обязанностях, где каждый член семьи должен был соблюдать свою роль. Женщинам предписывалось быть хранительницами домашнего очага, проявлять скромность и послушание.

Тем не менее, этот период отмечен и некоторыми исключениями. Образованные женщины из аристократических семей, такие как Ли Цинчжао (李清照), поэтесса и одна из величайших литературных фигур Китая, использовали свои таланты для создания культурного наследия, несмотря на социальные ограничения. Литературные произведения Ли Цинчжао часто содержат глубокие размышления о месте женщины в обществе и ее внутреннем мире, что делает ее работы уникальными для эпохи Сун.

Кроме того, женщины иногда играли ключевую роль в управлении семейными делами, особенно в торговых домах, что позволило некоторым из них выйти за пределы традиционно предписанных ролей. Это свидетельствует о существовании определенного уровня гибкости в применении конфуцианских норм в зависимости от социально-экономических условий.

XX век стал эпохой глобальных изменений, затронувших все сферы жизни, включая социальные и гендерные отношения. В различных странах, включая Китай, реформы в области образования, политики и культуры предоставили женщинам новые возможности для самоопределения и самореализации. Движения за равноправие полов и феминистские идеи стали основой для пересмотра традиционных гендерных ролей.

Образование открыло перед женщинами новые горизонты, позволив им участвовать в создании литературных и научных произведений. Например, писательницы Дин Лин и Сяо Хун внесли значительный вклад в литературу, затрагивая в своих произведениях темы женской идентичности и социальных ограничений. Их творчество стало голосом целого поколения женщин, стремившихся к равенству и свободе.

С принятием новых законов, включая закон о браке 1950 г. в Китае, женщины получили равные права в браке, что стало важным шагом в их социальной эмансипации. Политическая активность женщин также усилилась: многие из них занимали руководящие должности, становились членами партий и организаций.

XX век стал временем расцвета женского творчества в искусстве и литературе. Женщины активно участвовали в создании произведений, которые отражали их личный опыт и социальные изменения. В литературе такие авторы, как Чжан Айлинь, поднимали вопросы женской идентичности, взаимоотношений полов и культурных трансформаций.

Изобразительное искусство также стало площадкой для самовыражения женщин. Художницы, такие как Пан Юйлян, использовали свои работы для выражения феминистских идей и привлечения внимания к проблемам гендерного неравенства. Их творчество стало важной частью культурных реформ, демонстрируя, как искусство может служить инструментом социальных изменений.

Женские образы занимают центральное место в китайской драматической традиции, отражая не только культурные и философские ценности, но и общественные изменения [1]. От героинь классических опер, воплощающих добродетель и жертвенность, до многогранных персонажей современных постановок, китайская драма предлагает богатый материал для анализа гендерных отношений и социального развития.

Традиционная китайская драма (например, Пекинская опера и Куньцзюй) часто изображала женщин через призму конфуцианских ценностей. Главные героини олицетворяли моральные добродетели, такие как сыновняя почтительность (孝), преданность и жертвенность. Эти персонажи, например, Лян Хуньюй из оперы «Вечная верность» или Ду Линнян из «Пионовой беседки», выступали символами традиционных идеалов женственности. Тем не менее, даже в рамках строгих конфуцианских норм, женские образы демонстрировали удивительную сложность. Например, такие героини, как Мулань, бросали вызов гендерным стереотипам, воплощая одновременно преданность семье и смелость, что делало их уникальными в контексте патриархального общества.

Роль женских персонажей в традиционной драме была также связана с эстетикой и символизмом. Например, цветочные мотивы, часто используемые в описании героинь, подчеркивали их красоту и эфемерность, но также указывали на их хрупкость и подчиненность социальной иерархии.

Современная китайская драма, начиная с XX века, отражает глубокие изменения в общественном сознании и культуре. Под влиянием социальных реформ и феминистских идей женские образы стали более многогранными и реалистичными. Постановки, такие как «Хроники Саншупин» Бай Фэнси, показывают женщин в сложных социальных обстоятельствах, где они сталкиваются с несправедливостью, но сохраняют человеческое достоинство.

Современные режиссеры и драматурги переосмысливают традиционные сюжеты, добавляя новые аспекты к характерам женских персонажей. Например, адаптации «Мулань» исследуют внутренний мир героини, ее конфликты

и борьбу с гендерными стереотипами. Эти постановки обращаются к зрителю с вопросами о свободе, равенстве и идентичности, выходя за рамки традиционного подхода.

Женские образы в китайской драме представляют собой важный элемент гендерного дискурса. Традиционные произведения часто подчеркивали роль женщины как хранительницы моральных ценностей, в то время как современные постановки фокусируются на их борьбе за права и равенство. Этот переход отражает не только изменения в обществе, но и усиливающееся влияние глобальных идей феминизма.

Эволюция роли женщин в китайской культуре демонстрирует сложные процессы взаимодействия традиционных устоев и современных вызовов. Гендерная критика предоставляет уникальные инструменты для анализа искусства и литературы, раскрывая многогранность женских образов. Включение гендерных исследований в изучение китайской культуры способствует более глубокому пониманию ее исторических и современных трансформаций. Дальнейшее развитие этого направления представляется перспективным для гуманитарных наук.

Библиографический список

1. Ли Сянлин. Китайская опера и женская культура. – Пекин, 1993. – 348 с.
2. Линь Хуэйсян. Культурная антропология. – Пекин, 2011. – 499 с.
3. У Сяохун. Женское сознание в древнем Китае – от примитивного к конфуцианскому этикету: дисс. PhD. Сучжоу: Сучжоуский университет, 2004. – 93 с.
4. Чжэн Вэньжун. Нормы семьи Чжэн. – Пекин, 1985. – 350 с.
5. Millet K. Sexual Politics. – London, 1972. – 352 с.

В.А. Моисеева

магистрант,

ФГБОУ ВО «Юго-Западный государственный университет»

Курск, Россия

Научный руководитель: **Е.Н. Кириосова.**

кандидат искусствоведения, доцент,

ФГБОУ ВО «Юго-Западный государственный университет»

Курск, Россия

ФЕНОМЕН ПАЛИМПСЕСТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ «ПАЛОМНИЧЕСТВА» АРИЭЛЯ РАМИРЕСА)

Valeria A. Moiseeva

undergraduate,
Southwest State University
Kursk, Russia.

Scientific adviser: **Elena N. Kirnosova**
Candidate of Art History, Associate Professor,
Southwest State University
Kursk, Russia

THE PHENOMENON OF PALIMPSEST IN MUSICAL CULTURE (ON THE EXAMPLE OF ARIEL RAMIREZ'S «PILGRIMAGE»)

Аннотация. В статье рассматриваются история появления кантаты Ариэля Рамиреса «Navidad Nuestra» («Наше Рождество») и её национальные истоки, произведения Ж. Дрё, П. Мориа и других музыкантов, созданные на основе её второй части «La peregrinación» («Паломничество»). Трансформация музыки Рамиреса на протяжении XX-XXI веков является ярким примером применения композиционной техники палимпсеста.

Abstract. The article examines the history of the emergence of Ariel Ramirez's cantata «Navidad Nuestra» («Our Christmas») and its national origins, the works of J. Dreux, P. Mauriat and other musicians, created on the basis of its second part «La peregrinacion» («Pilgrimage»). The transformation of Ramirez's music throughout the 20th-21st centuries is a striking example of the use of the compositional technique of palimpsest.

Ключевые слова: палимпсест, Ариэль Рамирес, кантата «Navidad Nuestra» («Наше Рождество»), «La peregrinacion» («Паломничество»).

Keywords: palimpsest, Ariel Ramirez, cantata «Navidad Nuestra» («Our Christmas»), «La peregrinacion» («Pilgrimage»).

Палимпсест – это термин, обозначающий один текст, написанный поверх другого. В древности, когда пергамент имел большую ценность, текст могли соскабливать и сверху наносить другой. Причиной появления палимпсестов была высокая стоимость материалов для письма, из-за чего их использовали многократно, при этом более ранние слои нередко проступали через поздние. Историки культуры стали применять понятие палимпсест к наскальным рисункам первобытного периода, когда на стенах с частично стёртыми росписями создавались новые изображения. Эту технику использовали художники разных времён, например, при работе поверх старых икон или фресок в храмах.

В эпоху постмодерна палимпсест стал своего рода синонимом культуры в целом. В самом общем понимании современная литература, музыка, живо-

пись и даже архитектура представляют собой наложение множества временных слоёв, при этом старые артефакты не исчезают; всё может быть использовано повторно, а новые достижения стремительно становятся частью традиций. Процесс творения идёт параллельно с процессом разрушения.

Таким образом, понятие палимпсеста эволюционировало от конкретного обозначения рукописи до метафорического представления культуры как процесса, в котором прошлое и настоящее постоянно взаимодействуют и переплетаются [6]. Можно сказать, что все существующие артефакты – это палимпсест.

В музыке техника палимпсеста основана на том, что «новый текст пишется поверх старого текста так, что прежнее послание органично вплетается в существующее произведение, образуя глубоко разветвлённую, сложную, многослойную структуру» [1, 201].

На первом курсе обучения в университете я играла джазовый этюд № 6 Милана Дворжака (род. 1934) – чешского пианиста, педагога и композитора, известного преимущественно как автора песен, музыкально-сценических произведений, оркестровых композиций и джазовых этюдов, музыки к фильмам и спектаклям [3]. Мелодия показалась знакомой, но только позже у меня возникли ассоциации с музыкой духовного сочинения аргентинского композитора Ариэля Рамиреса.

Пианист и дирижёр, исследователь народной музыки Южной Америки, А. Рамирес (1921-2010) написал более трёхсот произведений в разных жанрах. Среди самых масштабных его сочинений – «Креольская месса» (1964), кантата «Наше Рождество» (1964), «Южноамериканская кантата» (1972), «Месса за мир и справедливость» (1980) [7].

Появлению на свет «Креольской мессы» и кантаты «Наше Рождество» предшествовала огромная исследовательская работа композитора, результатом которой стали записи около четырёх сотен образцов аргентинского фольклора. Партитуры мессы и кантаты содержат авторские указания на конкретный на-

циональный жанр, нашедший преломление в частях этих циклов (vidala catamarquena, vidala tukumana, baguala, estilo pampeano, carnavalito, chacarero, chamame, chaya rojana, takirari и др.).

Вторая часть кантаты получила название «Паломничество» и подзаголовок *huella*: так автор указал, что основа музыки – песенно-танцевальный стиль *huella pampeano*, который сложился в первые десятилетия XIX века (в 1820–1830-е годы). Первые слова «A la huella» (по-русски «след в след», «по дороге», «по следу», «в путь», «друг за другом») часто встречаются в народных напевах данного жанра. Для сопровождения этого сдержанно-меланхолического, элегантного парного танца характерны размер 6/8, применение «золотой секвенции», наличие гитарного вступления, построенного на арпеджированных аккордах. Партия певца-аккомпаниатора начинается с затакта, в поступенном восходящем движении, умеренном темпе, имеет лирико-повествовательный характер.

В сети Интернет достаточно много примеров исполнения *huella* аргентинскими танцорами под гитарный аккомпанемент с пением, и мелодико-ритмическое строение песен часто обнаруживает несомненное родство с музыкой Рамиреса, опирающейся на национальную жанровую модель.

Заметно также сходство между этими напевами или мелодией Рамиреса и тематическим материалом этюда № 6 *h-moll* из второй тетради «Джазовых этюдов» Милана Дворжака. Перед нотным текстом есть авторское обозначение «Medium bossanova». Поскольку этюды были написаны в 1971 году, предположим, что, вследствие широкого распространения к этому времени музыки «Паломничества», джаза и бразильского танцевального жанра *bossa nova*, следует интерпретировать данный пример по меньшей мере как проявление интертекстуальности.

Историю создания кантаты можно восстановить по мемуарам и интервью авторов. Она стала продолжением и дополнением «Креольской мессы», так как была написана для того, чтобы заполнить вторую сторону винилового

диска рождественскими песнями. Поэт Феликс Луна предложил композитору перенести на аргентинскую землю «универсальную тайну Рождества» и назвать сочинение «Navidad Nuestra» – «Наше Рождество». По аналогии с алтарными панно сразу были выбраны евангельские эпизоды «Благовещение», «Паломничество Иосифа и Марии», «Рождение», «Поклонение пастухов», «Волхвы» и «Бегство в Египет», ставшие содержанием шести частей кантаты.

«Когда я вспоминаю ту ночь, – писал Луна, – мне кажется, что кто-то продиктовал то, что мы делали. Всё получилось с невероятной скоростью и лёгкостью, как будто мы годами готовились к этому творению, как будто единственное, что мы сделали, это удалили из нашего воображения всё то, что скрывало там навсегда установленные мелодии и стихи» [9].

В основу «Паломничества» лег сюжет о путешествии Иосифа и Марии в Вифлеем. Кроме опоры на стилевые черты *huella*, эта часть может быть рассмотрена и в контексте песенно-религиозного, рождественского жанра вильяंसико. О.С. Чеснокова и Х.К. Байо Хульве, анализируя данное стихотворение Луны, указывают на использование южноамериканизмов и «типичные для этого жанра религиозные и художественные константы: аллюзия пути Марии и Иосифа в Вифлеем, нежность и трогательность в описании трудного пути и радость от появления Богомладенца, – однако хронотоп авторов аргентинский, о чём свидетельствует локальный природный ландшафт – пампа (пампасы), степные просторы в устье реки Рио-Плата» [8, 75].

Текст кантаты содержит множество примет аргентинской культуры: путь Иосифа и Марии протекает через пампасы, заросшие репейником и крапивой; ласковое обращение к ещё не родившемуся младенцу – «воздушная гвоздика» (распространённый в Аргентине цветок тилландсия); пастухи приносят в дар пряные растения базилик и тимьян, а волхвы – белое пончо из альпаки.

Приводим перевод стихотворения Ф. Луны:

*Идут следом в след
Иосиф с Марией,
По пампе холодной,*

*Дайте мне развалины
Для моего Младенца.
Идут-бредут по дороге,*

*Сквозь репей и крапиву.
Идут по дороге,
Пересекая поле,
Нет нигде им приюта,
Продолжают путь свой.
Полевой цветочек,
Нежная звездика,
Коль нет тебе приюта,
Где же ты родишься?
Где же ты родишься,
Растущий цветочек?
Испуганный голубок,
Неугомонный сверчок?
Идут-бредут
Странники,*

*Сквозь солнце и луну,
Как миндаль, будут глазки,
А кожа – как оливки.
Ах, сбежавший ослик!
Ах, пегий вол!
Мой ребёнок уже скоро придёт,
Дайте ж ему кров!
Только дырявая хижина
Защищает меня,
Рядом два дыхания
И яркая луна.
Идут по дороге
Иосиф с Марией,
Пряча внутри Бога,
И никто не знает [8, с. 74–75].*

Первое исполнение кантаты состоялось в 1964 году, аранжировку для хора выполнил падре Хесус Габриэль Сегадe. Сохранилась запись 2-6 частей, сделанная в 1967 году для немецкого телевидения (пример 1). Есть также видеозапись «Паломничества» с вокальным ансамблем «Los Fronterizos», в которой Ариэль Рамирес аккомпанирует на рояле (Буэнос-Айрес, 1976 год).



*Пример 1 – Видеозапись части «Паломничество» при участии ансамбля
«Los Fronterizos», за клавесином Ариэль Рамирес*

Французский певец Жиль Дрё, услышав «Паломничество» в исполнении знаменитой аргентинской певицы Мерседес Соса (пример 2), обратился к поэту Пьеру Деланоз с просьбой написать новые слова к мелодии. Поэт переделал первые слова оригинала «A la huella» на французское слово «Alouette» – «жаворонок» [5]. В тексте этой лиричной, лёгкой по содержанию песни герой

обращается к жаворонку – свидетелю любви и расставания – со словами надежды на то, что лето ушло, но оно ещё вернётся (пример 3).



Пример 2 – Видеозапись «Паломничества» в исполнении Мерседес Соса
Пример 3 – Интервью и исполнение Жюль Дрё («Жаворонок»)

Песня стала эстрадным шлягером 1968 года, после чего её оркестровал Поль Мориа, и она обрела широкую известность уже как эстрадно-симфоническая композиция. Всемирное распространение музыки Ариэля Рамиреса в аранжировке французских музыкантов стало неожиданным для создателя кантаты, который, по его словам, затем стал более внимательно следить за соблюдением авторских прав [2]. С 1970 года он возглавил Общество авторов и композиторов Аргентины.

Александр Гольдштейн использовал оркестровую пьесу Поля Мориа для произвольного танца фигуристов Людмилы Пахомовой и Александра Горшкова. Когда первый ведущий российской передачи «В мире животных» Александр Згуриди в 1974 году решил обновить оформление телепрограммы, он по совету Гольдштейна обратился к «Жаворонку» [5] (пример 4).



Пример 4 – Заставка к телевизионной передаче «В мире животных»

В наши дни социальные сети, современная информационная среда, порталы Rutube и YouTube позволяют познакомиться с видео- и аудиозаписями «Паломничества» Ариэля Рамиреса в исполнении Мерседес Соса, Жиля Дрё, Хосе Каррераса, Светланы Феодуловой (пример 5) и многих других певцов и певиц, хоровых коллективов разных стран. Есть множество инструментальных аранжировок – для фортепиано, гитары, национальных инструментов (например, версия аргентинского фолк-музыканта, исполнителя на чаранге Хайме Торреса) и др.

Примечательно, что в текстах русскоязычных вокальных версий, как правило, сюжет свободно пересказывается, в переводах нет стремления воссоздать стилистику вильянсико и приблизиться к оригиналу. Возникают своего рода вариации на тему (пример 6).



Пример 5 – Видеозапись исполнения на испанском языке Светланы Феодуловой и хора Московской духовной академии.

Пример 6 – Видеоклип исполнения на русском языке Светланы Феодуловой в сопровождении хора и оркестра.

Знакомство с разнообразными композициями, возникшими на основе «Паломничества» А. Рамиреса – Ф. Луны, показывает, что перед нами яркий пример палимпсеста. Через все позднейшие культурные слои и коннотации просвечивают одухотворённость, глубина начального замысла. Вдохновенность процесса создания Рамиресом его музыки влияет на сопереживание слушателей и музыкантов XX-XXI веков – исполнителей и композиторов, – которые вступают в творческий диалог с авторами кантаты.

В любой интерпретации эта музыка, изначально посвящённая Рождеству, обладает способностью вызывать глубокий эмоциональный отклик благо-

даря своей искренности [4]. Она наполнена теплотой и светом, передавая атмосферу волшебства и преддверия праздника. Эти чувства объединяют людей, заставляя вспомнить о чём-то важном и светлом в их жизни.

Библиографический список

1. Азарова Ю.О. Музыкальная эстетика постмодернизма в междисциплинарной матрице культуры XX века // Terra Aestheticae. – 2018. – № 2. – С. 190–238.
2. Грешилов Я. «La Peregrinación» Ариэля Рамиреса. – URL: <https://tallerdebaile.ru/> [Дата обращения: 13.02.2025].
3. Дворжак Милан. – URL: <https://ru.wikipedia.org/> [Дата обращения: 13.02.2025].
4. Кириосова Е.Н., Э.-А. Агирре Матуте, Д.-А. Соса Балсека. Вечный свет Рождества: музыка, сближающая народы [Электронный ресурс] // Единство или разделение: выбор христиан в XXI веке: материалы XV Международных научно-образовательных Знаменских чтений, Курск, 04–06 марта 2019 года. – Курск: КГУ, КурПДС, 2019.
5. Кто запустил «Жаворонка» на советское ТВ? – URL: <http://fanclub.paulmauriat.ru/> [Дата обращения: 13.02.2025].
6. Палимпсест. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Палимпсест> [Дата обращения: 13.02.2025].
7. Рамирес Ариэль. – URL: <https://ru.wikipedia.org/> [Дата обращения: 13.02.2025].
8. Чеснокова О.С., Байо Хульве Х.К. Испанский песенно-религиозный жанр вильянсико в пространстве и времени // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – 2019. – № 3. – С. 61–80.
9. Navidad Nuestra, la otra gran Obra del creador de la Misa Criolla. – URL: <https://es.aleteia.org/> [на исп. языке] [Дата обращения: 13.02.2025].

Е.В. Медведева

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия.

Научный руководитель: **Г.П. Овсянкина**

доктор искусствоведения, профессор,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕДАКЦИЙ А.Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРА НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ оп. 27 № 1 Л. ван БЕТХОВЕНА

Elena V. Medvedeva

graduate student,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

St. Petersburg, Russia.

Scientific adviser: **Galina P. Ovsyankina**

Doctor of Arts, Professor,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

St. Petersburg, Russia

**SOME FEATURES OF A.B. GOLDENWEISER'S EDITIONS
USING THE PIANO SONATA AS AN EXAMPLE
op. 27 No. 1 L. van BEETHOVEN**

Аннотация. В статье рассматриваются редакции фортепианных сонат Л. ван Бетховена, выполненные А.Б. Гольденвейзером. Основные принципы редакторской деятельности А.Б. Гольденвейзера показаны на примере Сонаты op. 27 № 1. Проводится сравнительный анализ редакций Г. Гермера, П.Г. Егорова, Ф. Ламонда, А. Шнабеля.

Abstract. The article examines the editions of the piano sonatas of L. van Beethoven, performed by A.B. Goldenweiser. The basic principles of editorial activity of A.B. Goldenweiser are shown on the example of Sonata op. 27 № 1. A comparative analysis of the editions of G. Germer, P. G. Egorov, F. Lamond, A. Schnabel is being carried out.

Ключевые слова: А.Б. Гольденвейзер, особенности редакций, фортепианная Соната op. 27 № 1, Л. ван Бетховен.

Keywords: A.B. Goldenweiser, editorial features, piano Sonata or. 27 No. 1, L. van Beethoven.

В истории музыкального искусства широко известно имя Александра Борисовича Гольденвейзера (1875–1961) – выдающегося педагога, пианиста, редактора, композитора и общественного деятеля. Особого внимания заслуживает его редакторская деятельность, которой он занимался на протяжении всего творческого пути.

Слово «редакция» имеет разное толкование в литературных источниках. Так, в «Большом толковом словаре русского языка» Д.Н. Ушакова дано следующее определение редакции: «Обработка и исправление текста, подготовка его к печати» [8, 683]. В «Толковом словаре русского языка» С.И. Ожегова редакция это: «Та, или иная формулировка, выражение мысли» [6, 673]. Таким образом, редактирование – это понимание и точное раскрытие замысла автора литературного произведения. Эти же редакторские цели преследуются и в музыке.

В музыкальном искусстве XVII–XVIII веков, параллельно с процессом модернизации клавишных инструментов, возникают и развиваются музыкально-педагогические направления, появляется множество учебно-методических материалов, требующих внимательной редакторской работы. Исследователь Л.В. Булгакова отмечает: «Возникает необходимость в музыкальном редакторе – интеллектуальном, профессионально подготовленном, тонко чувствующем».

щем стиль композитора и его эпохи, способном дать достоверные комментарии и разъяснения исполнителям другой исторической эпохи» [2, 58].

А.Б. Гольденвейзер стал образцом истинного редакторского мастерства и преданности любимому делу. В статье «А.Б. Гольденвейзер о музыкальном искусстве» Д.Д. Благой так характеризует редакторскую сторону музыканта: «Особенно важны присущие редакторской деятельности Гольденвейзера прогрессивные принципы, в значительной мере способствовавшие поднятию культурного уровня советской пианистической школы» [1, 6]. Своей миссией А.Б. Гольденвейзер считал помощь музыкантам в понимании музыкального произведения. В историю музыкального исполнительства он вошел как редактор таких великих композиторов, как: И.С. Бах, Л. ван Бетховен, Й. Гайдн, Ш. Ганон, Ф. Лист, В.А. Моцарт, С.В. Рахманинов, Д. Скарлатти, П.И. Чайковский, Р. Шуман [3, 533–534]. Один из главных вопросов, интересующих А.Б. Гольденвейзера, – аппликатурные приемы. В этом вопросе он отталкивался от естественного строения фраз, учитывал соотношение и функции всех голосов изучаемого произведения.

Цель настоящей статьи заключается в выявлении редакторских принципов А.Б. Гольденвейзера на примере Сонаты op. 27 № 1 Л. ван Бетховена, ее сравнения с некоторыми редакциями, интересными с точки зрения музыкального исполнительства.

Каждая из существующих редакций отличается уникальным подходом, требует от интерпретатора глубокого осмысления, в том числе и в аппликатурном плане. Так, редакция Г. Гермера предлагает отказаться от бетховенской аппликатуры, тщательно проанализировать смысловое строение фраз для практического разрешения технических задач. Издание Ф. Ламонда предоставляет исполнителю самому выбрать верные аппликатурные приемы, в том числе и педализацию. Расшифровку украшений Ф. Ламонд приводит под текстом внизу страницы, что не очень удобно. В некоторых тактах обнаруживаются расхождения. Особого внимания требует редакция А. Шнабеля. Этот вы-

дающийся пианист первым в истории исполнительского искусства записал в своем исполнении все сонаты Бетховена. Крупнейший педагог и пианист XX века Г.Г. Нейгауз так говорил о редакции А. Шнабеля: «Наилучшей является та аппликатура, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом. Она же будет и самой красивой аппlikатурой» [5, 124]. А. Шнабель решает конкретные исполнительские задачи с помощью грамотно продуманных аппликатурных приемов.

Все представленные редакции имеют большое значение в истории музыкального искусства. Однако ни одна из перечисленных редакций фортепианных сонат Л. ван Бетховена не сочетает в себе точного следования подлинному авторскому тексту с подробнейшим его комментированием. Это мы впервые находим в редакции А.Б. Гольденвейзера, представляющей собой новый, особый тип издания, воспроизводящего публикацию *Urtext'a* и одновременно служащего серьезным и ценным пособием при работе над бетховенскими сонатами. Редакции (1928–1929; 1955–1958) снабжены подробными комментариями и свидетельствуют о вдумчивой работе в отношении аппликатурных приемов, лиг, педальных обозначений.

Занимаясь редакторской деятельностью, А.Б. Гольденвейзер восхищался творчеством Л. ван Бетховена: «Каждое произведение Бетховена – живой, естественно развивающийся организм, все части которого соподчинены основной идее целого, в котором нет ничего лишнего, ничего недосказанного» [1, 145]. Все сонаты редактор снабжает подробными комментариями. «Мне принадлежат отсутствующие почти полностью у Бетховена обозначения аппликатуры и педали. Сохранены и обозначения мелизмов, сделанные Бетховеном; на прибавочных строках выписана их расшифровка соответственно тому, как эти украшения исполнялись во времена Бетховена» [7, 5].

Рассмотрим особенности редакций А.Б. Гольденвейзера на примере Сонаты op. 27 № 1 *Es-dur* («*quasi una fantasia*»). Сравним существующие редакции, а также издание *уртекста* под редакцией П.Г. Егорова.

Первая часть сонаты написана в трехчастной форме: *Andante* – *Allegro* – *Andante*. В *первой* редакции свои рекомендации Александр Борисович начинает с характеристики темпа: «в *Анданте* – очень трудно найти верный темп. В таких случаях как уже указывалось, следует обратиться к такому эпизоду, в котором найти верный темп менее трудно. Темп *Аллегро* – более ясен. Поэтому его и следует взять за исходную точку» [10, 180]. Во *второй редакции* он обозначает темп *Andante* и дополняет его подробным комментарием [7, 108–109]. В издании *уртекста* обозначен темп *Andante* [9, 312].

Педализация в редакциях А.Б. Гольденвейзера выписана довольно подробно и отвечает многоплановости фактурных принципов Л. ван Бетховена. Педаль может подчеркивать стихийность кульминационных эпизодов, или являться красочной основой художественного образа. Так, комментируя исполнение последней восьмой ноты в левой руке главной партии первой части сонаты, редактор пишет: «Заключительную восьмую левой руки – мягко снимать. Педаль брать так, чтобы эта восьмая на педали не оставалась» [7, 109]. О бетховенской педализации точно сказала в книге «О музыкальном исполнительстве» Н.И. Голубовская: «Педальные указания Бетховена редки. Это не означает, что в остальных случаях следует играть без педали. Просто он указывает ее обычно только в противоречивых случаях, т. е. там, где она изменяет фактурную запись» [4, 102].

Далее рассмотрим встречающиеся в первой части украшения. В *первой* редакции А.Б. Гольденвейзер над выписанным украшением в нотном тексте дает расшифровку, что удобно для исполнителя (т. 19) [10, 94]. Во *второй* редакции он упрощает текстовые обозначения, выписывая аппликатуру для расшифровки украшения над нотой, что приближает редакцию к оригинальной трактовке нотного текста (т. 19) [11, 283]. В редакции *уртекста* задача расшифровки украшения ложится полностью на исполнителя (т. 19) [9, 312].

Обратимся к динамическим указаниям. Для обозначения усиления звучания А.Б. Гольденвейзер в обеих редакциях использует привычное для всех

исполнителей обозначение *crescendo* [10, 283]. В издании *уртекста* при повторении тематического материала также выписано *crescendo* и дополнительно проставлены «стрелочки» с целью усиления звучания над повторяющимся мотивом шестнадцатых в левой руке (т. 6) [9, 312]. В среднем разделе *Allegro* для удобства технического приема мелкой пальцевой техники в *первой* редакции А.Б. Гольденвейзер выписывает аппликатуру, основанную на попадании «крепких» пальцев на сильные и относительно сильные доли (пример 1). Он применяет принцип симметричности в пальцевой комбинации при исполнении шестнадцатых (т. 41–44) [10, 95].

Пример 1

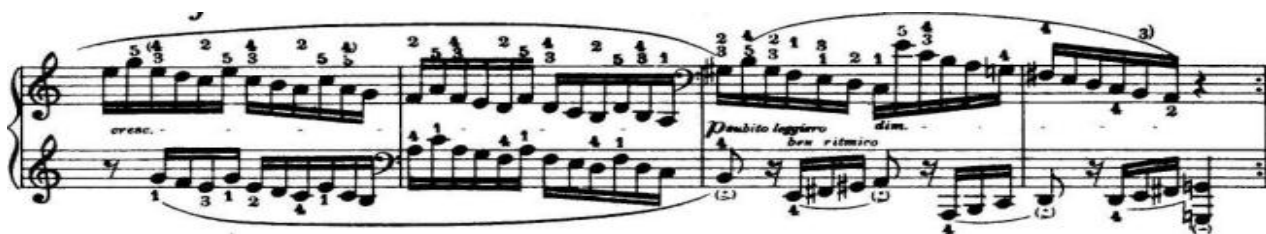
Л. ван Бетховен. Соната оп. 27 № 1, I часть [10]



Во *второй* редакции А.Б. Гольденвейзер расширяет возможности аппликатуры, выписывая дополнительный вариант, предоставляющий исполнителю право выбора (пример 2, т. 41–44) [11, 284].

Пример 2

Л. ван Бетховен. Соната оп. 27 № 1, I часть [11]



Относительно динамики в *Allegro* первой части ранней редакции А.Б. Гольденвейзер пишет: «Контрасты чередования *forte* и *piano* не следует смягчать. К концу фигуры не делать диминуэндо» [10, 181]. Во второй редакции он дополнительно выписывается комментарий *sempre forte u subito piano*, подчеркивая контрастность исполнения [11, 284]. В заключении *Andante* первой части начальной редакции педаль Л. ван Бетховена заключена в квадрат [10, 97]. В этом же переходе ко второй части, во второй редакции педаль Л. ван Бетховена выделена комментарием [11, 285]. Аналогичная педаль и в редакции *уртекста* [9, 315].

Вторая часть написана в трехпятичастной форме. В основе тематического развития лежит короткий восходящий мотив, дублирующийся между двумя руками. В третьем разделе все темы соединяются и создают стремительное развитие. В комментариях к первой редакции А.Б. Гольденвейзер отмечает: «В этой части следует, точно соблюдая лиги, поставленные Бетховеном, в то же время плавно переносить руки над клавиатурой скользящим движением, тщательно избегая толчков и перерывов. Пульсацию – ощущать по два такта, из них тяжелый такт второй» [10, 181].

Наиболее сложна в исполнительском плане вторая половина второй части. По словам А.Б. Гольденвейзера: «Начиная отсюда, изложение, и без того в этой части трудное, становится очень трудным. Руки играют здесь не вместе, а по очереди, причем в правой сохраняются прежние лиги, а левая играет все время *staccato*. Динамические оттенки и педаль прежние» [10, 181]. В издании *уртекста* помимо основных штрихов над партией правой руки выписано *sempre legato*, а под левой – *sempre staccato*, разграничивая тем самым раз-

ный прием исполнения (т. 89) [9, 315]. В *первой* редакции обозначения *sempre legato* и *sempre staccato* дополняются pedalными обозначениями [10, 98]. Во *второй* редакции педаль выписывается редактором лишь к концу части (т. 136–140) [11, 288]. В издании *уртекста* нет pedalных ремарок, однако острые штрихи в октавах выписаны характерным *staccato*, подчеркивающим динамическое напряжение (пример 3) [9, 317].

Пример 3

Л. ван Бетховен. Соната оп. 27 № 1, II часть, *уртекст* [9]



В этой части, опираясь на свой педагогический опыт, А.Б. Гольденвейзер применяет аппликатуру крепких пальцев на сильные доли, а также симметричность аппликатуры в технически сложных тактах. Переход к третьей части происходит *attacca*; автор отмечает: «Фермата равна, я думаю, приблизительно трем лишним тактам. Перед началом *Adagio* должна быть небольшая цезура» [7, 110].

Третья часть светлого, проникновенного характера. Темп *Adagio*, по словам редактора, «должен быть чрезвычайно медленным, что вполне соответствует характеру музыки. Кроме того, двадцатьвосемь и шестьдесят-четвертые ноты в конце его не могли бы быть сыграны в более скором темпе» [7, 110]. Педализация и аппликатура – в *первой* редакции выписана подробнее, чем во *второй*; расшифровка трелей близка изданию *уртекста*; педаль имеет более длинную мысль в конце части [10, 289–290].

Четвертая часть *Allegro vivace* – яркая, блестящая, написана в форме рондо-сонаты с кодой. Это смысловая кульминация всего произведения. Меж-

ду обеими редакциями есть небольшие расхождения в аппликатуре, педали, динамике. Аппликатура *первой* редакции способствует гибкости мелодической линии. С 36 такта отдается приоритет третьему, четвертому и пятому пальцам, подчиняя проведение штриху *legato* в верхнем голосе. Во *второй* редакции аппликатура способствует четкому проведению основной темы в правой руке и более приглушенному (за счет специфики пальцев) в левой. Симметричный принцип ее расстановки редактором в технически сложных тактах помогает удобству исполнения [10, 291]. Педальные обозначения практически не отличаются. В обеих редакциях А.Б. Гольденвейзер применил запаздывающую педаль, создающую нужный колорит. Яркую динамическую картину основного характера всей части помогают раскрыть подробные динамические обозначения, изложенные во *второй* редакции. В издании *уртекста* педальных и аппликатурных обозначений нет, однако скромные динамические указания сопровождаются подробными фразировочными лигами.

Рассмотренные редакции фортепианных сонат Л. ван Бетховена интересны с точки зрения анализа мышления авторов, отразивших в них свою интерпретацию, помогающую современному исполнителю лучше понять сочинения великого композитора. Безусловно, каждая из рассмотренных редакций уникальна и является большим вкладом в развитие этого вида искусства. Передавая замысел композитора в своих редакциях, А.Б. Гольденвейзер учитывал пианистические сложности, мастерски выписывая главные детали музыкальной композиции, помогающие в работе музыкантам. Его редакции будут особенно полезны для учащихся, так как благодаря вдумчивой подробной работе редактора во-многом помогут помочь исполнителю понять замысел композитора.

Итак, на примере Сонаты ор. 27 № 1 Л. ван Бетховена мы проследили основные принципы редактур А.Б. Гольденвейзера, которая основана на сохранении авторских штрихов, необходимой педализации; разнообразии аппликатуры, основанной на удобстве и естественности движений. Редакции

А.Б. Гольденвейзера представляют собой уникальный методический материал с подробными исполнительскими ремарками, подчеркивающими вдумчивую работу опытного музыканта, широту его педагогических взглядов.

Всю свою творческую жизнь А.Б. Гольденвейзер посвятил изучению фортепианных сонат Л. ван Бетховена. Являясь прекрасным интерпретатором, А.Б. Гольденвейзер отразил бесценные знания и опыт в своих редакциях. В личности Л. ван Бетховена А.Б. Гольденвейзер видел неутомимую волю к жизни, мужество, а в его музыкальных произведениях, оказавших огромное влияние на последующее развитие музыкального искусства, – необыкновенную глубину содержания.

Библиографический список

1. Благой Д.Д. Музыка, эпоха, заветы музыканта // А.Б. Гольденвейзер о музыкальном искусстве: сб. статей. – М.: Музыка, 1975. – 398 с.
2. Булгакова Л.В. Становление музыкального редактирования: историко-теоретический экскурс // Вестник Томского государственного университета, 2012. – № 354. – С. 58. [Электронный ресурс]. – URL: 354-055.pdf – Яндекс Документы (yandex.ru) [Дата обращения 11.02.2025].
3. Гольденвейзер А.Б. Воспоминания / сост. Е.И. Гольденвейзер, А.С. Скрябин. – М., 2009. – С. –533–534.
4. Голубовская Н.И. Бетховен // Как исполнять Бетховена / сост. А. Засимова. – М.: Изд. дом «Классика-XXI», 2007. С. 102.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М., 1988. – С. 124.
6. Ожегов С.И. Некоторые особенности редакций А.Б. Гольденвейзера на примере фортепианной сонаты ор. 27 № 1 Л. ван Бетховена // Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / под ред. С.И. Ожегова, И.Ю. Шведовой. – М.: ООО ИТИ Технологии, 2008. – С. 673.
7. Тридцать две сонаты Бетховена // Гольденвейзер А.Б. Тридцать две сонаты Бетховена. Исп. коммент / ред. Д.Д. Благого. – М., 1966. 288 с.
8. Ушаков Д.Н. Некоторые особенности редакций А.Б. Гольденвейзера на примере фортепианной сонаты ор. 27 № 1 Л. ван Бетховена // Большой толковый словарь русского языка. Современная редакция / сост., ред. Л.В. Антонова и др. – М., 2014. – С. 683.
9. Соната ор. 27. № 1 // Бетховен Л. Сонаты для фортепиано // Уртекст: в 2-х т. Изд. 6-е стер. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2021. нот. – Т. 1. – С. 312–327.
10. Соната ор. 27. № 1 // Бетховен Л. Сонаты для фортепиано: в 4-х тт. / ред. А.Б. Гольденвейзера. – М.: Музыка, 1958. нот. – Т. II. Сонаты № 9–15. – 191 с.
11. Соната ор. 27. № 1 // Бетховен Людвиг ван. Сонаты для фортепиано. / ред. А.Б. Гольденвейзера. – М.: Музыка, 1965. нот. – Т. I. – № 1–15. – С. 282–299.

Г.П. Овсянкина
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
имени А.И. Герцена»
Санкт-Петербург, Россия.

Е.В. Медведева
старший преподаватель,
ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»
Курск, Россия

МИРОВОЗЗРЕНИЕ А.Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРА-КОМПОЗИТОРА

Galina P. Ovsyankina
Doctor of Arts, Professor,
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen
St. Petersburg, Russia
Elena V. Medvedeva
senior lecturer,
Kursk State University
Kursk, Russia

THE WORLDVIEW OF A.B. GOLDENWEISER-COMPOSER

Аннотация. В статье рассматривается творческая деятельность А.Б. Гольденвейзера-композитора. Особая роль познания в его композиторской деятельности рассматривается автором с точки зрения смежных наук: философии и музыкальной психологии. Структурный анализ его фортепианного произведения Соната-фантазия b-moll op.37 выявляет наиболее характерные черты, отражающие его композиторское мышление.

Abstract. The article examines the creative activity of A.B. Goldenweiser-composer. The special role of knowledge in his composing activities is considered by the author from the point of view of related sciences: philosophy and musical psychology. A structural analysis of his piano work Sonata-fantasia b-moll op.37 reveals the most characteristic features reflecting his compositional thinking.

Ключевые слова: А.Б. Гольденвейзер, композитор, мировоззрение, познание, Соната-фантазия.

Keywords: A.B. Goldenweiser, composer, worldview, cognition, Sonata-fantasy.

XX век – время глобальных перемен, затронувших все сферы жизни человека. В мировом музыкальном искусстве возникли новые направления, способствующие развитию новаторского мышления музыкантов этого периода. В фортепианном искусстве начала XX века, в частности в творчестве композиторов, исполнителей – появляется процесс обновления музыкального почерка, обусловленный потребностями времени. Так, в фортепианной игре исполнителей центральное место занимает смешанная фактура, включающая все виды техники, требующая универсального качества исполнительского мастерства. В

композиторском творчестве на смену постепенно изживающему себя романтизму приходят стилевые направления характерные для искусства начала XX века: символизм, импрессионизм, экспрессионизм. Вместе с этим, представители творческих профессий выступали за обновленное возрождение музыки эпохи классицизма и барокко. В этой творческой атмосфере мировоззрение композиторов становится центральным звеном, объединяющим все творческие сферы деятельности человека, характеризующейся разными формами познания. В этой связи, проблема познания в научной сфере деятельности человека становится объектом для многочисленных исследований и теорий. Рассмотрим структуру процесса познания с точки зрения философии и музыкальной психологии.

Отметим авторов, обращавшихся к проблеме познания: А.Е. Ерыгин, Б.Н. Бессонов, Ю.Б. Боров и др. В данной работе постараемся выделить фундаментальные черты познавательной деятельности А.Б. Гольденвейзера, отражающие его мировоззрение, а именно: традиционные, познавательные, творческие.

Профессор А.Е. Ерыгин перечисляет основные направления, характеризующие проблему познания: **познавательно-оптимистическое** (утверждающее принципиальную возможность познания мира); **агностическое** (частично отрицаемое познаваемость мира); **скептическое** (отрицающее возможность познаваемости мира). Представитель скептического направления, английский философ Д. Юма считает, что «доказать существование объективных причинно-следственных связей ни опытным, ни логическим путем не возможно» [5, 341]. Немецкий философ И. Кант не отрицает важности мира явлений для понимания смысла познания, а сущность самих вещей считает невозможным для понимания. Преимуществом скептицизма является выявление неточности наших знаний, их связи с историческими условиями процесса познания.

В процессе развития исторической практики, по мнению автора Б.Н. Бессонова, созданная теория познания К. Марксом и Ф. Энгельсом сло-

жила в две относительно самостоятельные ступени познания – *чувственную и логическую*. Отметим главные категории теории познания: субъект познания и объект познания. Субъект познания, по словам Б.Н. Бессонова представляет собой «отдельный научный коллектив, социальный слой, народ и, разумеется, человечество на определенном историческом этапе своего развития» [1, 243]. Объектом познания, по мнению автора, являются «предметы, процессы живой и неживой природы, социальная действительность, включенные в сферу практической и теоретической деятельности людей» [1, 243]. По содержанию эти понятия различны в отдельных науках. В каждой из конкретных наук эти понятия взаимодействуют и развиваются, имеют диалектический характер, помогающий более полно отразить окружающий мир.

Обе ступени познания – чувственная и логическая находятся в диалектическом взаимодействии. Конечной целью познания является истина. По мнению испанского философа Ортега-и-Гассет «главное средство познания, уяснения человеком своей взаимосвязи с миром» [1, 248]. Такое диалектическое понимание практики дает возможность применить ее как критерий истины.

Немаловажную роль в структуре практики играют *распредмечивание* (процесс, в котором человеческие способности переходят в предмет и осуществляются в нем) и *опредмечивание* (процесс, в котором сущность предмета становится достоянием человека). Благодаря взаимосвязи между структурами практики, создается связь между сменяющимися друг друга поколениями, что отражается в результате деятельности изменяющейся практики. Выделим важнейшие формы практики: материально-преобразовательная; социально-преобразовательная; научно-экспериментаторская.

Процесс познания напрямую зависит от процесса практики. В ходе исторического развития человечества возникали различные формы познания, где познание еще и творческий процесс, создающий качественно новые материальные и духовные ценности.

В этом процессе большое значение имеет мыслительная способность, включающая: память, мышление, воображение, фантазию, озарение, интуицию – позволяющая проникнуть в суть вещей. По мнению философов Р. Декарта, А. Бергсона, Н.А. Бердяева, Н.О. Лосского – из всех перечисленных способностей ведущая роль отводится интуиции. Именно в результате необъяснимого озарения интуиции, возникают совершенно новые идеи меняющие прежние утверждения человека. С позиции философии познания, процесс познания дополняется такими фундаментальными понятиями как: репрезентация, конвенция, интерпретация, в которых смысл этих понятий выступает как момент познания и смысл бытия. Л.А. Микешина считает, что дальнейшее развитие систематической философии познания должно развиваться на основе диалога двух традиций.

Таким образом, опираясь на исторический характер развития познания, диалогичность, идущую от классических традиций, проблема познания продолжает взаимодействовать, развиваться, создавать значимые объекты, с точки зрения теории и практики для современного общества и человека.

Личность А.Б. Гольденвейзера представляет собой образец уникального человека, обладающего феноменальными знаниями в разных областях своей многогранной творческой деятельности. Мировоззрение музыканта является уникальным примером соединения различных форм познания, которые позволили ему создать уникальную педагогическую школу, стать прекрасным исполнителем, концертмейстером, общественным деятелем, редактором, композитором.

Как предмет исследования, творческий процесс интересовал многих авторов. Обращаясь к научному толкованию понятия «творчество», рассмотрим некоторые точки зрения.

Автор Е.Н. Федорович, «под творчеством понимает процесс создания новых материальных и духовных ценностей в области науки, искусства или техники» [7, 137]. Ю.Б. Боров считает, что «Авторский труд (творчество) – ра-

достный и мучительный процесс» [2, 339]. Рассуждая в своих сочинениях о различных свойствах человеческого сознания, французский философ и литератор Жан-Поль Сартр трактует сознание человека как «трансцендентное, то есть выходящее за пределы любого опыта и являющееся источником, жизненной основой, в том числе, и творческой активности человека. В представлении философа произведения искусства не являются непосредственным отражением реальной действительности, поэтому так называемое «воображающее сознание» любого художника несет в себе творческий характер» [8, 71].

Каждая наука создает свои понятия и категории. Творческий процесс в музыкальной психологии рассматривается с точки зрения диалектико-материальной гносеологии – синтеза сознательного и бессознательного, интуитивного и мистического.

Характерные черты творческой личности включают в себя высокую эмоциональную возбудимость и любознательность, независимость и самостоятельность, чувство юмора, оригинальность, инициативность, энергичность, настойчивость, упорство, находчивость, то есть то, что создается человеком в процессе познания мира. Творческий стиль А.Б. Гольденвейзера применим к данному типу гносеологии, так как соединяет в себе многочисленные знания, наблюдения, образы, фиксирующиеся сначала в композиторском мышлении, а затем в нотной записи. С научной точки зрения – «Диалектико-материалистическая гносеология – это сложный диалектический социокультурный процесс активного творческого отражения действительности, осуществляемый человеком как общественным существом в ходе общественно-исторической практики» [5, 342].

Являясь одним из основоположников советской пианистической школы, А.Б. Гольденвейзер являлся связующим звеном между поколениями в передаче мудрости и опыта, знания и традиции, любовь к профессии и непрерывному саморазвитию. Ведь путь его в искусстве начался еще в конце XIX века. На протяжении долгих лет он встречался со многими музыкантами, композито-

рами, писателями, которые оказали непосредственное влияние на его творческое формирование.

Композиторский стиль А.Б. Гольденвейзера-композитора интересен. Он включает в себя особый тип мышления, преобразующий накопленные знания и впечатления в созданные им музыкальные образы. Из-за большого разрыва между его ранним творчеством и поздним, новые черты композиторского мышления явились спустя определенный период, сформировавшись в совершенно новые гармонии, структуру мелодического письма. «Редкой протяженностью отличался путь Гольденвейзера-композитора: первое изданное сочинение было написано им в двадцатилетнем возрасте, последнее – за несколько дней до кончины, то есть спустя 65 лет [3, 10]. Во многом зрелое мышление композитора с одной стороны – связано с яркостью и самобытностью его стиля, с другой – стремлением идти в ногу со временем, отражая в своих произведениях дух настоящего.

Однако оба периода творчества А.Б. Гольденвейзера-композитора объединяет русская песенная основа, привитая композитору его учителем – В.П. Прокуниным, полифоничность высказывания, заложенная А.С. Аренским и С.И. Танеевым. Прочные композиционные принципы его творческого стиля и сегодня выполняют свою образовательную миссию, являясь уникальным материалом для теоретического исследования музыкантами разных поколений.

Отметим, что процесс написания музыки происходит у всех композиторов по-разному. Обычно, возникает идея, на основе которой композитор создает возникший образ музыкальными средствами. Как и литературный текст, нотная запись олицетворяет мысли, идеи композитора, которые он фиксирует длительностью звуков, раскрашивает динамикой, придает соответствующее звучание артикуляцией и фразировкой. Способы оформления своего музыкального замысла у каждого автора отличаются и являются особенностью композиторского мастерства.

В творческом процессе создания музыкальных произведений А.Л. Готсдинер выделяет четыре периода работы над написанием музыкального произведения: подготовка; вынашивание замысла; «озарение»; оформление нотной записи [7, 139]. По способам работы композиторы делятся на два типа. Первый тип композиторов мысленно представляет образы, затем переносит их на бумагу. Так сочиняли: В.А. Моцарт, Ф.П. Шуберт. Второй тип композиторов сочиняет свои произведения за роялем, затем на нотной бумаге отражает музыкальный замысел. Так работали: Л. ван Бетховен, П.И. Чайковский, М.И. Глинка, А.Н. Скрябин. А.Б. Гольденвейзер относится к этой же группе композиторов. Достижения в одной области творческой деятельности А.Б. Гольденвейзера успешно отражались на других, являясь результатом его познавательной работы.

Рассмотрим характерные черты композиторского стиля А.Б. Гольденвейзера на примере фортепианной Сонаты-фантазии b-moll (скорбная песнь) op. 37 памяти Александра Федоровича Гедике. А.Ф. Гедике был другом, коллегой, единомышленником А.Б. Гольденвейзера. «Гольденвейзер горячо ценил творчество Гедике-композитора и охотно исполнял его сочинения, как на концертной эстраде, так и в домашних музыкальных вечерах. Будучи штатным рецензентом ряда периодических изданий, Александр Борисович выступал в печати с восторженными отзывами на исполнения и издания произведений друга. В свою очередь, Гедике всегда бывал в числе первых слушателей новых сочинений Гольденвейзера» [6, 78].

Композиторское мышление А.Б. Гольденвейзера сформировалось еще в ранний период творчества. Опираясь на характерные песенные жанры русской протяжной песни А.Б. Гольденвейзер-композитор творил в духе своего времени, впитывая характерные для того исторического периода стили и направления. Соната-фантазия отражает эти два взаимодополняющие друг друга тенденции: традиционное песенное начало и современную экспрессивную гармонию. Глубоко психологичное по диалектике своего мышления, музыкальное

произведение передает богатый внутренний мир человека, со свойственной ему противоречивостью бесконечных мыслей и чувств.

В этом произведении А.Б. Гольденвейзером смело применяется прием психологизации, появившийся еще в творчестве Л. ван Бетховена и продолженный западноевропейскими романтиками, а также П.И. Чайковским, Н.К. Метнером. Причем диалектичный мир воспринимается слушателем не как непосредственное переживание, а как рассказ о ней. Повествовательность, вдумчивость в целом характерна для произведений А.Б. Гольденвейзера. Проявляется эта черта в специфике интонации тем, в особенностях музыкального развития. Развитие темы, фактуры, динамики, других средств выразительности постепенно заполняют собой внимание слушателя.

Главная тема произведения выражает чувства тоски и вопроса о смысле человеческого бытия. В музыке это настроение передается встроеными, в восходящую гармонию септимами и, неразрешенными уменьшенными аккордами с секундовыми интонациями, как бы тающими, ждущими ответа (пример 1) [4, 1]:

Пример 1



Соната-фантазия, написанная в 1959 году, олицетворяет собой одновременно весь опыт новых композиционных приемов, и в то же время является отражением многолетнего опыта и душевного состояния композитора. Скорбное повествование подкрепляется введением в сонату характерной темы-марша, усиливающей основное настроение. Введение А.Б. Гольденвейзером жанра траурного марша, придает музыкальному произведению черты поэмно-

сти, а также подчеркивает преемственность традиций композиторов-предшественников (Ф. Госсек, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт и многие другие композиторы, также вводившие в свои произведения траурный марш). Идея такого синтеза получила развитие в творчестве многих композиторов XX века (пример 2) [4, 2]:

Пример 2



Романтическое начало этого произведения соединяется с новизной мышления в области гармонии. Новая гармоническая сфера контрастирует с привычным строем музыкальной речи, что передает глубину внутреннего мира человека и необъятность пространства. Воздушность образа создается в том числе, за счет полифоничности фактуры. В теме песенного склада, прослеживается опора на традиционный песенный жанр, гармонично вписывающийся в новизну гармонической мысли А.Б. Гольденвейзера-композитора. Песенное начало ощущается в гибком мелодическом голосе, ясно звучащем на фоне сложной гармонии. Форма одночастная, вариативная, построенная на меняющихся темах-разделах, соединяющихся в кульминационном разработочном проведении тем, показывающее монументальное звуковое полотно, волнующее своей красотой и величию. На протяжении всего произведения слушатель улавливает двойственное настроение образа, заложенное композитором в самом начале. Несмотря на густую полифоническую ткань музыкального произведения, диалогизм тем не звучит конфликтно. Важным моментом является

внимательное отношение композитора к оформлению нотного текста, который изобилует бесконечными штрихами, частыми динамическими и темповыми комментариями. Создается впечатление, что читаешь книгу. Эта характерная черта характеризует его мировоззрение и является отражением личности автора. Кульминационное проведение является постепенным и естественно вписывается в контекст развития этого скорбного диалога (пример 3) [4, 10]:

Пример 3



Музыка данного произведения заставляет задуматься о неизбежности грядущего конца. Композитор мастерски создает атмосферу философского рассуждения, используя гармонические краски, аккордовые последовательности и, в конце концов, находит ответ на вопрос, постепенно замирая в тихом звучании секундовых откликов, олицетворяющих собой последние удары угасающей жизни (пример 4) [4, 13]:

Пример 4



В этом фортепианном произведении А.Б. Гольденвейзер-композитор отражает собственное мировоззрение в области гармонии, стиля, формы, принципов тематического развития. Гармонично соединяя в фортепианном сочинении традиции, заложенные предшественниками в области жанра и формы, он создает принципиально новое, отвечающее духу своего времени произведение, в точности отражающее его собственные переживания. Говоря со слушателем музыкальным «языком», включающим разноплановые темы, вплетая их в общий диалог развития, он создает картину близкую каждому человеку, предоставляя возможность философского размышления о хрупкости и беззащитности человеческого бытия, неизбежного конца перед злым роком. Соединяя диалогизм тем с варианностью развития, романтическую гармонию с экспрессией выражения, интонационную стройность композиции с экзальтированной трактовкой восходящих построений в целом, он своим композиторским стилем подчеркивает принцип диалектизма, характеризующий одну из форм познания своего творческого стиля, и создает принципиально новый синкретический стиль композиторов начала XX века.

Автором подробно анализируется мировоззрение композитора с научной точки зрения. Структура познания представляет собой уникальный процесс, характеризующий способности отдельного человека. Понятие «познание» важная составляющая темы данного исследования, поэтому подробно проанализировано автором с точки зрения науки философии и музыкальной психологии. Философия, в отличие от других наук, разрабатывающих и утверждающих свои понятия и категории, отражает связи и отношения, свойственные

всем областям окружающего нас мира. В данной работе рассмотрены структуры познания, их значение в жизни человека и общества. На основании теорий практики познания достижений философов прошлых веков, подчеркнем непрерывное развитие этого направления науки, совершенствующееся одновременно с развитием общества в целом. Опираясь на исторический характер развития познания, его диалогичность, идущую от классических традиций, проблема познания взаимодействует, развивается, создает значимые объекты с точки зрения теории и практики для современного общества и человека.

Классифицируя композиторский стиль А.Б. Гольденвейзера как диалектично-материальный, отметим связь композитора с разными поколениями, сквозь которые он передавал мудрость и опыт, знания и традиции, любовь к профессии. Начав свой творческий путь еще в конце XIX века, на протяжении долгих лет он встречался со многими музыкантами, композиторами, писателями, которые оказали значительное влияние на его творческое формирование. Творческий стиль А.Б. Гольденвейзера-композитора включает в себя особый тип мышления, который преобразует накопленные знания и впечатления автора в созданные им музыкальные образы. Прочные композиционные принципы его творческого стиля и сегодня выполняет свою образовательную миссию, внимательно изучаются музыкантами разных поколений. Подробный исполнительский анализ фортепианного сочинения А.Б. Гольденвейзера подкрепляет вышеизложенные факты.

Таким образом, мировоззрение А.Б. Гольденвейзера-композитора уникально и отражает многогранность, глубину и содержательность композиторского стиля, ставшего основой для развития современного мышления музыкантов будущего поколения. Пронизывая все сферы творчества своим безусловным даром, А.Б. Гольденвейзер сформировал новый синкретический стиль, соединивший опыт прошлого и достижения настоящего, традиции и новаторство мышления, открыл возможности для новых свершений. «Тот, кто посвятил себя искусству, должен все время стремиться вперед. Не идти вперед –

значит идти назад». Эта жизненная установка А.Б. Гольденвейзера, является отражением его мировоззрения и вместе с тем мудрым напутствием для его последователей.

Библиографический список

1. Бессонов Б.Н. Философия: курс лекций. – М., 2004. – 317 с.
2. Боров Ю.Б. Эстетика: в 2-х т. – Смоленск: Русич, 1997. – Т. 1. – 576 с.
3. Благой Д.Д. Великая сила примера // В классе А.Б. Гольденвейзера. – М., 1986. – 214 с.
4. Гольденвейзер А.Б. Соната-фантазия.– URL: <https://pianokafe.com/> [Дата обращения 28.11.2024].
5. Ерыгина А.Е. Основы философии. – Ростов н/Д., 2007. – 448 с.
6. Скрябин А.С., Николаева А.Ю. Наш старик и Московская консерватория. – М., 2015. – 704 с.
7. Федорович Е.Н. Основы музыкальной психологии: учебное пособие. – Екатеринбург, 2007. – 206 с.
8. Эстетика: учебное пособие для вузов / ред. А. А. Радугина. – М., 2000. – 240 с.

Тянь Тянь

магистрант,

УО «Белорусский государственный педагогический университет им.М.Танка»

Минск, Беларусь.

О.И. Политанская

кандидат искусствоведения, доцент

УО «Белорусский государственный педагогический университет им. М.Танка»

Минск, Беларусь

**ТВОРЧЕСТВО Ф.ШОПЕНА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ:
РЕТРОСПЕКТИВА, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

Tian Tian

undergraduate,

Belarusian State Pedagogical University named after M. Tank

Minsk, Belarus;

Olga I. Politanskaya

PhD History of Art,

Associate professor

Belarusian State Pedagogical University named after M. Tank

Minsk, Belarus

**WORK OF F. CHOPIN IN THE MUSICAL CULTURE OF CHINA:
RETROSPECTIVE, INTERPRETATION AND PEDAGOGICAL ASPECTS**

Аннотация. В статье рассматриваются основные этапы популяризации музыки Фредерика Шопена в Китае, выделяются особенности локальной пианистической школы и анализируется влияние китайской культурной традиции на интерпретацию его произведений.

Abstract. This article examines the key stages of Frédéric Chopin's reception in China, highlighting the distinctive traits of the local piano school and the influence of Chinese cultural traditions on the interpretation of his works.

Ключевые слова: Шопен, Китай, музыкальная культура, педагогика, Дан Чжаои, Ли Юнди, Фу Кон, интерпретация, эстетика

Keywords: Chopin, China, musical culture, pedagogy, Dan Zhaoyi, Li Yundi, Fu Cong, interpretation, aesthetics

Frédéric Chopin (1810–1849) occupies a unique place in global musical culture, blending a strong national identity with a universally Romantic style. In China, interest in his works has grown notably since the early 21st century, driven by several intersecting factors. First, economic openness and international cultural exchanges have heightened awareness of Western classical music. Second, China's participation in international piano competitions, especially the Chopin Competition, has boosted local interest in Chopin's legacy. The success of Chinese pianists – most notably Li Yundi – drew broader public attention and led to the adoption of new pedagogical methods.

An additional dimension of Chopin's reception in China lies in the fusion of local intellectual traditions – such as Confucianism, Daoism, and classic poetry and painting – with his music. Prominent figures like Dan Zhaoyi and Fu Cong point out how the refined, introspective qualities of Chopin's compositions resonate with traditional Chinese aesthetics, elevating scholarly debates on the significance of «urtext» scores and authentic performance practices. By exploring Chopin's evolving stature in China, we can better understand both the development of the country's piano school and the cross-cultural dialogues shaping global music.

In 2000, the 18-year-old pianist Li Yundi, by winning the gold medal at the *International Chopin Competition*, became a symbolic figure in the popularization of Chopin's music in China. His triumph not only attracted widespread attention to the works of the Polish composer but also demonstrated the remarkable growth of the Chinese piano school. A key role in this achievement was played by the pedagogue Dan Zhaoyi: by 2010, his students had won a total of 58 awards at prestigious international competitions (including 23 first prizes), thereby establishing what has come to be known as the «Dan Zhaoyi model».

Li Yundi and another of Dan Zhaoyi's students, Chen Sa – who herself won the fourth prize at the same competition in 2000 – confirmed the high caliber of his teaching methodology, combining virtuosity with a profound understanding of Chopin's style. From Dan Zhaoyi's point of view, participation in competitions is an essential stage in a pianist's professional development, fostering a more nuanced appreciation of the great Polish composer's legacy and nurturing each performer's individual artistic identity.

Dan Zhaoyi defines Chopin's «true style» through five main points: his place in Romanticism, his genius, his Polish national roots, his patriotic spirit shaped by his homeland's struggles, and his deep melancholy born of exile and loss. Emphasizing sincerity of emotion, Dan Zhaoyi rejects «sentimentality» and excessive showmanship in Chopin's music, urging instead simplicity, honesty, and clarity in performance.

Founded in 1927, the *International Frederic Chopin Piano Competition* stands as one of the world's most prestigious forums for pianists. In 2000, Li Yundi's historic victory became a milestone for Chinese musical culture, reflecting the success of a domestic pedagogical approach under Dan Zhaoyi's guidance. Their achievement showcased how China's relatively young piano school could stand alongside well-established global traditions. Li Yundi's triumph also sparked widespread interest in classical music within China, extending far beyond professional circles to reach a broad national audience.

In 2010, Chopin's bicentennial made his name more prominent than ever in China, with a surge in publications and a packed concert schedule. From December 7, 2009, to December 10, 2010, the National Centre for the Performing Arts hosted a yearlong tribute – 15 Chopin concerts filling the venue to 95% capacity. A notable highlight was the «12-Hour Chopin Marathon» in Shanghai (February 2010), featuring over 20 pianists, and the «Ten Chopin Piano Music Marathon Concerts» in Beijing (November 6, 2010), organized by the Central Conservatory of China and the Polish Embassy, lasting 25 hours over four weekends.

Altogether, more than 230 concerts showcased Chopin's legacy across various forms of art, including opera and multimedia, such as the «Chopin – Love» performance in Shanghai. Meanwhile, the National Theatre of China staged a play casting Chopin as a melancholic yet patriotic figure, accompanied by live music from pianists like Nikodem Wojciechowski and Li Yundi. Despite some criticism for an overly formal script, audiences embraced the piano performances, helping make the production a resounding success.

Chopin's anniversary year in China went beyond simple commemorations, spurring a wave of cultural initiatives. At the 2010 World Expo in Shanghai, the Polish Pavilion was dubbed the «Chopin Museum», hosting composer-themed concerts, while Chinese company Ningbo produced lucrative commemorative Chopin pins. By this time, public recognition of Chopin in China was unmatched by any other European composer: audiences commonly knew his major works, and many had learned to play them.

Chopin's appeal in China stems from his patriotic spirit, national influences, and melodic richness, amplified by the piano's central role in Chinese musical education. Prominent figures like Israeli pianist Arie Vardi, mentor to Li Yundi and Chen Sa, underline the universality of Chopin's music, and Polish composer Jarosław Kapuściński attributes its popularity to the central importance of melody in Chopin's style.

Since the early 21st century, China's open-door policy has fueled rapid economic growth and an influx of foreign literature, including Chopin studies that align more closely with global scholarship [1]. Yet Chinese pianists and scholars have begun forging their own interpretations that merge local cultural philosophy with Chopin's works. Li Yundi, for example, references the Confucian principle of «overcoming strength with softness», drawing parallels between the subdued, refined elements of Chinese aesthetics and Chopin's music. He likens its restrained power to Tai Chi – seemingly gentle yet brimming with inner energy – and even compares Chopin's artistry to the balanced, complementary flavors of Sichuan cuisine.

Other Chinese musicians, such as pianist Fu Cong, echo these cross-cultural connections. Fu Cong often links Chopin's compositions to ancient Chinese poetry, crediting his father, writer and art scholar Fu Lei, for his literary insights. He recalls playing Chopin's Nocturne in E-flat Major, Op. 62 No. 2, finding its ending reminiscent of a line from Ouyang Xiu's poem «Die Lian Hua»: «For Fu Cong, Chopin's works are so poetic and personal that they become a direct dialogue, making him "indeed the closest to poetry» [2, 81–82].

Fu Cong cites a poem describing a young aristocrat's lonely despair – comparing the woman, who tearfully questions the silent blossoms, to the melancholy woven into Chopin's music. He further links Chopin to poet Li Yu, whose verses convey nostalgia and patriotism reminiscent of Chopin's sense of loss. Professor Dan Zhaoyi supports Fu Cong's belief in drawing on Chinese cultural foundations – feelings and experiences unique to the performer – to enrich interpretations of Chopin. This «Eastern» angle, he notes, can captivate foreign audiences with its fresh perspective.

Fu Cong also sees parallels between the flowing lines of Huang Binhong's landscape paintings and Chopin's melodic lines. In his view, the painter's «free lines» reflect the *bel canto* style and *rubato* in Chopin's music, imbuing performances with a sense of freedom and expression. As the 21st century progresses, this melding of Chopin's works with Chinese aesthetics creates a new phenomenon in their interpretation. Dan Zhaoyi observes that Western listeners often note a distinctive «Eastern charm» in Asian renditions – an unselfconscious infusion of their cultural heritage that resonates deeply with international audiences. Despite cultural differences, he emphasizes that romantic music transcends boundaries, making Chopin's works relatable to both East and West.

Although today's piano students rarely achieve Fu Kong's deep analytical mindset, his insights remain relevant for contemporary performers. Historically, Chinese educators relied on imported scores – most often Beyer exercises for beginners and Czerny studies for technical development. For Chopin's works, Paderew-

ski's edition was dominant despite its minor editorial alterations. Some teachers preferred more accurate German publications like Henle or Wiener Urtext, which strive for fidelity to Chopin's original text. Over the past sixty years, there was no single authoritative edition in China, and the concept of an «urtext» was largely unknown. However, the 2006 Chinese release of Janusz Ekiert's Polish edition of Chopin's Complete Piano Works has since provided performers with a more precise and detailed resource.

An analysis of how Frédéric Chopin's compositions are perceived and interpreted within Chinese musical culture highlights the enriching interplay between Eastern and Western traditions. Pedagogues such as Dan Zhaoyi and notable pianists like Li Yundi and Fu Cong have demonstrated that a deep bond with one's native cultural background can foster novel interpretations of European classics.

Over time, the Chinese piano school has successfully incorporated global advances in music publishing and score authenticity, while also infusing performances with elements of indigenous philosophy and aesthetics. This approach has expanded Chopin's influence in China and contributed to new insights into his works. The growing number of Chinese publications, festivals, and concerts dedicated to Chopin testifies to the enduring popularity of his music among both the professional community and the general public. With Chinese performers gaining prominence on the international stage, it is clear that continued cultural interplay will open further avenues for exploring and appreciating Chopin's rich legacy.

References

1. Boswinkel V. The Chopin Study: a Multicenter Study on Cerebellar Hemorrhage and Outcome in Preterm Infants // *The Cerebellum*. – 2019. Dec; 18. – P. 989–998.
2. Huneker J. *Chopin: The Man and His Music*. New York: Courier Corporation, 1966. – 239 p.

Хуан Кань

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай.

Научный руководитель: **Р.Н. Слонимская**

доктор педагогических наук, профессор,

**ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ С.М. СЛОНИМСКОГО
(НА ПРИМЕРЕ СБОРНИКА «ВЕСЁЛЫЕ ИНТЕРВАЛИКИ»)**

Huang Kan

graduate student,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen
St. Petersburg, Russia, China.

Scientific adviser: **Raisa N. Slonimskaya**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen
St. Petersburg, Russia

Huang Kan

**PIANO MUSIC FOR CHILDREN IN THE WORKS OF S.M. SLONIMSKY
(ON THE EXAMPLE OF THE COLLECTION "FUNNY INTERVALS")**

Аннотация. В статье рассматривается сборник фортепианных пьес С.М. Слонимского «Весёлые интервалики» (2022) как пример синтеза педагогической направленности и художественной ценности в современной музыке для детей. Анализируется методическая концепция знакомства начинающих пианистов с интервалами через создание ярких художественных образов. Исследуется структура сборника, включающего 22 разнохарактерные пьесы, объединенные в циклы. Особое внимание уделяется преемственности традиций русских композиторов в создании детской музыки и эволюции художественных образов от П.И. Чайковского до современности. Подчеркивается значимость издания для современной фортепианной педагогики и его роль в приобщении юных музыкантов к современному музыкальному языку.

Abstract. The article examines the collection of piano pieces by S. M. Slonimsky "Merry Intervals" (2022) as an example of the synthesis of pedagogical focus and artistic value in modern music for children. The methodological concept of introducing beginning pianists to intervals through the creation of vivid artistic images is analyzed. The structure of the collection, which includes 22 diverse pieces combined into cycles, is examined. Particular attention is paid to the continuity of the traditions of Russian composers in creating children's music and the evolution of artistic images from P. I. Tchaikovsky to the present day. The significance of the publication for modern piano pedagogy and its role in introducing young musicians to modern musical language are emphasized.

Ключевые слова: фортепианная педагогика, детский фортепианный репертуар, Слонимский С.М., музыкальные интервалы, художественные образы в музыке.

Keywords: piano pedagogy, children's piano repertoire, Slonimsky S.M., musical intervals, artistic images in music.

В современном музыкальном образовании особую актуальность приобретает проблема приобщения начинающих пианистов к современному музыкальному языку и новым средствам выразительности. Творчество выдающегося отечественного композитора Сергея Михайловича Слонимского (1932–

2020) представляет в этом отношении особый интерес, поскольку его произведения для детей органично сочетают педагогическую направленность с высокой художественной ценностью. Особого внимания заслуживает эволюция художественных образов в детских альбомах русских композиторов и то, как процесс их восприятия влияет на обучение пианистов.

Сборник «Весёлые интервалики», изданный в 2022 году издательством «Композитор *Санкт-Петербург», является ярким примером такого синтеза и заслуживает детального исследования. Особую значимость данному изданию придает тот факт, что большинство вошедших в него произведений публикуются впервые, что существенно расширяет представление о детском фортепианном репертуаре композитора. Формирование музыкального мышления начинающего пианиста неразрывно связано с освоением основных элементов музыкального языка, среди которых интервалы занимают особое место. Подход Слонимского к знакомству детей с интервалами отличается исключительной методической продуманностью и художественной убедительностью. Композитор создает яркие образные зарисовки, в которых интервалы становятся выразительным средством для характеристики различных персонажей, явлений и настроений.

Сборник включает 22 разнохарактерные пьесы, объединенные в несколько циклов. Открывающий сборник цикл «Весёлые интервалики», давший название всему изданию, состоит из восьми пьес, каждая из которых посвящена определенному интервалу. Методическая ценность данного цикла заключается в том, что знакомство с интервалами происходит через создание ярких художественных образов: секунда воплощается в образе поющей пчелки, терции представлены в виде диалога кукушек, кварты и квинты раскрывают свой характер в пьесах «Не было печали – черти накачали», «Фанфары фанфарона», «Фея Фаина». Малые сексты звучат в пьесе «Печальные лягушки», а нисходящие и восходящие септимы создают образы в пьесе «Ослик и лошадка». Ок-

тава находит воплощение в образе загадочного Шалтая-Болтая и прыгающего ваньки-встаньки.

Важно отметить, что все пьесы цикла были написаны в 1993 году, что свидетельствует о целостности художественного замысла. Композитор демонстрирует глубокое понимание детской психологии и особенностей начального этапа обучения игре на фортепиано. Образный строй произведений близок и понятен детям, что способствует более эффективному освоению музыкального материала. Помимо основного цикла, в сборник вошли другие произведения, написанные как в 1993 году, так и в середине 1980-х годов. Среди них «Утренняя песенка», две пьесы (Дорийская песенка и Карусель), «Детская полечка», «Полька «Невский проспект»», три пьесы (Скакалка, Блюз, Метро), сюита «Летнее утро» и две пьесы для фортепиано в четыре руки. Тематика этих произведений охватывает широкий круг явлений, близких детскому восприятию: игры и развлечения (мячик, скакалка, качели, карусель), песенки, танцы.

Особого внимания заслуживает включение в сборник произведений в жанре блюза, что способствует знакомству юных пианистов с различными музыкальными стилями. Важной особенностью сборника является наличие ансамблевых произведений для фортепиано в четыре руки («Жалоба Миши и Маши» и «Полечка Олечки»), что соответствует традициям прижизненных изданий сочинений Слонимского и способствует развитию навыков совместного музицирования. Методическая ценность сборника определяется не только его содержанием, но и тщательно продуманной структурой. Произведения расположены в логической последовательности, что позволяет постепенно усложнять технические и художественные задачи.

Особую роль в формировании исполнительских навыков играет разнообразие фактуры, ритмических рисунков и способов звукоизвлечения. Композитор демонстрирует глубокое понимание специфики начального этапа обучения игре на фортепиано.

Важно отметить, что интерес Слонимского к созданию музыки для детей во многом был обусловлен влиянием его педагога А.Д. Артоболевской (1905–1988), автора известной фортепианной школы. Именно по ее настоянию в начале 1960-х годов молодой композитор начал писать музыку для детей, осознавая необходимость знакомства начинающих музыкантов с современным музыкальным языком. Художественная ценность произведений, вошедших в сборник «Весёлые интервалики», определяется органичным сочетанием современных средств музыкальной выразительности с доступностью изложения материала. Композитор избегает упрощенчества, сохраняя высокий художественный уровень при соблюдении технических ограничений, обусловленных возможностями начинающих пианистов. Особого внимания заслуживает работа композитора с тембровой палитрой фортепиано, что способствует развитию звукового воображения учащихся. Важной особенностью сборника является его билингвальность: все названия и методические указания даны на русском и английском языках, что расширяет возможности его использования в международной педагогической практике.

Издание снабжено подробным предисловием, раскрывающим педагогическую концепцию автора и особенности работы над произведениями. Художественное оформление сборника, выполненное художником Ольгой Анциферовой, способствует созданию целостного художественного образа издания и помогает юным пианистам в восприятии музыкального материала. Сборник «Весёлые интервалики» органично вписывается в контекст детской музыки Слонимского, являясь продолжением его работы в этом направлении, начатой сборниками «Первые шаги на клавиатуре» и «Первые шаги пианиста».

Композитор создает особый музыкальный мир, в котором находят отражение как реальные, так и воображаемые явления действительности. Особую ценность представляет способность автора передать в музыке тончайшие нюансы окружающего мира, что способствует развитию образного мышления учащихся.

Практическая значимость сборника определяется его универсальностью: он может быть использован как в работе с детьми, так и со взрослыми, начинающими осваивать игру на фортепиано. Методическая продуманность, художественная целостность и педагогическая направленность делают данное издание ценным вкладом в современную фортепианную педагогику. Сборник «Весёлые интервалики» представляет собой органичный синтез художественного и педагогического начал, что позволяет рассматривать его как важный вклад в развитие современного детского фортепианного репертуара. Изучение данного сборника открывает новые перспективы для исследования методов работы с начинающими пианистами и способов приобщения их к современному музыкальному языку.

Анализируя эволюцию художественных образов в детских альбомах, важно отметить, что образы детских альбомов становятся для юных пианистов первым шагом на пути к восприятию и дальнейшей исполнительской интерпретации сложных художественных образов «взрослой» фортепианной музыки. Изменения художественных образов от творчества П.И. Чайковского до творчества С.М. Слонимского демонстрируют новые тенденции, появившиеся к XXI веку в области детской психологии и детском музыкальном искусстве.

Подход Слонимского к знакомству детей с музыкальными элементами отличается исключительной методической продуманностью и художественной убедительностью. Композитор создает яркие образные зарисовки, в которых музыкальные элементы становятся выразительным средством для характеристики различных персонажей, явлений и настроений. В сборнике «Весёлые интервалики» это проявляется особенно ярко: секунда воплощается в образе поющей пчелки, терции представлены в виде диалога кукушек, кварты и квинты раскрывают свой характер в пьесах с оригинальными названиями.

Важно отметить преемственность традиций в творчестве русских композиторов. Если «Детский альбом» Чайковского стал своеобразным «словарем» музыкальных образов, то последующие композиторы, включая Прокофьева,

Караманова и Слонимского, развивали и обогащали этот язык. Бытовые образы эволюционировали от зарисовок крестьянского быта у Чайковского к современным сюжетам у Слонимского, однако неизменными остались художественные образы Родины, природы и русских сказок.

Методическая ценность работ Слонимского определяется не только их содержанием, но и тщательно продуманной структурой. Произведения расположены в логической последовательности, что позволяет постепенно усложнять технические и художественные задачи. Особую роль в формировании исполнительских навыков играет разнообразие фактуры, ритмических рисунков и способов звукоизвлечения.

Интерес Слонимского к созданию музыки для детей во многом был обусловлен влиянием его педагога А.Д. Артоболевской, автора известной фортепианной школы. Композитор создает особый музыкальный мир, в котором находят отражение как реальные, так и воображаемые явления действительности. Особую ценность представляет способность автора передать в музыке тончайшие нюансы окружающего мира, что способствует развитию образного мышления учащихся.

Современные музыкально-художественные образы Слонимского демонстрируют многогранность музыки XXI века и значительное развитие музыкальной педагогики. К настоящему времени образы музыки о детях и музыки для детей могут органично сочетаться в рамках одного детского альбома, где демонстрация внутренних психологических переживаний ребенка соседствует с образами, призванными показать внешние события и научить воспринимать серьезные философские проблемы.

Библиографический список

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – М.; Л., 1963. – 381 с.
2. Бахмач М.В. Фортепианная музыка Алемдара Сабитовича Караманова для детей и юношества // Вопросы крымскотатарской филологии, истории и культуры. – 2021. – № 12. – С. 154–157.
3. Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – Л., 1973. – 286 с.
4. Нехаева И.Н. Чайковский в современном измерении (опыт определения понятия «современность» на примере «Детского альбома» П.И. Чайковского) // Вестник Томского госу-

- дарственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2018. – № 30. – С. 139–147.
5. Николаев А.А. Фортепианное наследие Чайковского. – М., 1958. – 284 с.
 6. Савшинский С.И. Пианист и его работа. – М., 2002. – 244 с.
 7. Умнова И.Г. Путь к «Русскому ренессансу» Сергея Слонимского // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 21. – С. 198–204.
 8. Слонимский С. М. Весёлые интервалики: детские пьесы для фортепиано. – СПб., 2022. 32 с.

Сяо Яо
аспирант,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»
Санкт-Петербург, Россия, Китай.
Научный руководитель: **Г.П. Овсянкина**
Доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»
Санкт-Петербург, Россия

РОЛЬ МУЗЫКИ Г.И. ФИРТИЧА К МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОМУ СЕРИАЛУ «ПРИКЛЮЧЕНИЯ КАПИТАНА ВРУНГЕЛЯ» – БЕСТСЕЛЛЕРУ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Xiao Yao
graduate student,
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Sant-Petersburg, Russia, China.
Scientific adviser: **Galina P. Ovsyankina**
doctor of Arts, professor
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Sant-Petersburg, Russia

G. I. FIRTICH'S MUSIC FOR THE ANIMATED SERIES «THE ADVENTURES OF CAPTAIN VRUNGEL» IS A BESTSELLER FOR CHILDREN

Аннотация. В статье рассматривается музыка Г.И. Фиртича к мультипликационному сериалу «Приключения капитана Врунгеля». Автор статьи анализирует несколько саундтреков. В заключение делается вывод о том, что по жанру, благодаря знаковой роли «Приключения капитана Врунгеля» — это мюзикл, хотя официально он бытует как мультсериал.

Abstract. The article deals the music of composer G.I. Firtich for the animated series «The Adventures of Captain Vrungel». The author analyzes several soundtracks. At the end it is concluded, that «The Adventures of Captain Vrungel» is a musical.

Ключевые слова: «Приключения капитана Врунгеля», мультсериал, музыкальное оформление, мюзикл, песни, исполнители, пародия.

Keywords: «The Adventures of Captain Vrungel», animated series, music, a musical, songs, performers, a parody.

Творчество Георгия Ивановича Фиртича (1938–2016) уникально и разнообразно. Он – композитор многогранный, потому что «писал произведения как в академической манере, так и авангардного направления, как в области популярного песенного жанра, так и киномузыки» [6]. Именно благодаря работе в кино, «Г.И. Фиртич приобрел опыт виртуозного владения разными стилями» [4]. Но кроме музыки к игровым кинофильмам, в авторском списке композитора есть и музыка к мультипликационным лентам.

Одним из наиболее знаковых произведений Г.И. Фиртича стало музыкальное оформление к вышедшему в 1980 году рисованному мультипликационному сериалу «Приключения капитана Врунгеля», снятому на студии «Киевнаучфильм» режиссером Давидом Черкасским. Творческий союз Д. Черкасского, автора слов песен, ставших популярными и до сих пор узнаваемыми, Е. Чеповецкого и композитора Г.И. Фиртича создал настоящий шедевр из тринадцати серий, которые смотрятся на одном дыхании. Мультфильм стал хитом, его разобрали на цитаты.

Поставленный по одноименной повести А.С. Некрасова, написанной в 1937 году, мультфильм затмил литературный первоисточник за счет динамичности сюжета, искрометного чувства юмора, зрелищности, новаторства, когда происходит совмещение нескольких визуальных жанров: кино и мультипликации и конечно же невероятно изобретательной, характеристичной музыке. «Режиссеру удалось совместить в рамках одного мультфильма три разных приема – собственно рисованную анимацию, плоских марионеток и реальные “киношные” кадры (вода, лесной пожар, трансляция по телевизору). А история похищения Венеры под песню “Мани – мани” (наш ответ АБ-БЕ!!) была показана в виде комикса» [1]. И созданы эти эффекты были не на компьютере – их в то время просто не было.

Музыку к мультфильму композитор написал заранее, и потом уже мультипликаторы встраивали в нее картинки. Жанровые особенности «Приключений капитана Врунгеля» таковы: был создан симбиоз из комедии, при-

ключений и пародии. Например, пародией на Джеймса Бонда стал агент Ноль Ноль Икс (озвучивал Георгий Кислюк). Ему сопутствовала двухчастная песня, построенная на контрастах. Если первая часть – марш, в котором создается эффект таинственности за счет аккордовой фактуры, четкой ритмической основы, характерного голоса Суперагента – низкого, с хрипотцой, усиленной речитативом, то постепенно, переходя к более высоким тонам, тембр начинает меняться, при этом мелодическая линия становится завораживающе томной, и происходит трансформация образа. Его пародийность заключается в несоответствии видеоряда и семантической нагрузки текста. Суперагент, по всей видимости, американского образца, поет слова, имеющие в русском языке соответствующую коннотацию («Я там и тут, куда пошлют. А посылают часто...»).

Одни из самых запоминающихся номеров являются «Гавайские частушки», которые исполнили Врунгель (Зиновий Гердт) и Фукс (Георгий Кишко). Они построены на недосказанных словах, при этом зритель видит гитары, но они звучат как балалайки. Не даром Фукс поет: «Мы гавайские гитары превратили в балала...». Г.И. Фиртич здесь остроумно обыгрывает полистилистические приемы. Он обращается к частушечному мотиву из репертуара «Ярославских ребят», а в конце использует наигрыш, переинтонирующий плясовые частушки «Семёновна». Интересным приемом стало подключение к песням двух псевдо-аборигенов эстрадного ансамбля. Из-за этого частушки обрели иной образный оттенок, так как ускорился темп и исполнение стало более энергичным. Заметим, что в мультсериале принимал участие ансамбль солистов заслуженного государственного симфонического оркестра СССР, дирижировали которым Н. Басов, а затем Е. Дущенко.

Анализируя музыкальные пародии, нельзя не вспомнить наиболее известную арию двух итало-американских мафиози – Джулико Бандитто и деля Воро Гангстерито. Ее можно назвать первым «псевдоитальянским» кинохитом. Этих персонажей не было в повести, однако, подобное нововведение

не только украсило мультфильм: «режиссер мультсериала в интервью рассказывал, что эти персонажи были придуманы для того, чтобы мультфильм перестал быть исключительно детским, а череда эпизодов путешествия обрела сквозную линию» [2].

Не протяжение всей киноленты эти герои используют псевдо-итальянский набор слов, что тоже представляет собой пародию. «За писклявого Джулико пел Семен Фарада, за brutального Гангстерито — Александр Бурмистров. Невероятный шарм этому произведению в неаполитанском стиле придает ломаный итальянский язык, на котором исполняется песня: все эти “кастетопистолето”, “стрелянто, убиванто, украданто то и это”, “и за энто режиссенто нас снимаюто киноленто” мигом пошли в народ, породив моду на псевдо-итальянские переделки (а возможно, что и последовавший вскоре всплеск любви к итальянской эстраде)» [5].

Интересно, что «первые такты “Бандито” напоминают начало композиции “It’s Impossible”, известной в исполнении Элвиса Пресли, Фрэнка Синатры, Андреа Бочелли» [3]. Мелодическая линия при этом кажется достаточно простой, но за счет джазовых гармоний (а Г. И. Фиртич в совершенстве владел джазом), задержаний, синкопированного ритма в сочетании со спокойным темпом, создается особая атмосфера. Здесь опять все построено на контрастах, когда смысл слов как бы не соответствует музыкальному материалу. Ставшая очень популярной песенка, представляет собой своеобразный *гимн мафии* — главную песню сериала.

Всего в сериале тринадцать песен. Кроме перечисленных, звучат «Песня Врунгеля», «Как вы яхту назовете» и «Песня Нептуна» (Зиновий Гердт), «Песня Фукса» (Георгий Кишко), «Большая регата» (Евгений Паперный и Александр Бурмистров), «Обучение Фукса» (Зиновий Гердт и Георгий Кишко), «Экзамен Лома» (Зиновий Гердт и Евгений Паперный), «Маны, маны, маны, маны» (Семён Фарада и Александр Бурмистров), «Русская банька» (Зиновий Гердт, Евгений Паперный и Георгий Кишко) и в финале — «Нужен отдых парусам» (Зиновий Гердт, Евгений Паперный и Георгий Кишко).

Благодаря творческому союзу Д. Черкасского, Е. Чеповецкого и Г. Фиртича был создан прекрасный мультипликационный сериал, который благодаря обилию музыкального материала, его стилистической уникальности и персонажности обретает *жанровые черты мюзикла*.

Г. И. Фиртич предстает в этой, казалось бы развлекательной работе, высоким матером музыкальных характеристик, *омузыкаливания* специфических речевых нюансов, продолжателем традиций М. П. Мусоргского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича.

Библиографический список

1. Курий С. Какова история мультсериала «Приключения капитана Врунгеля» и его саундтрека? – URL: <https://www.shkolazhizni.ru/culture/articles/97247/> [Дата обращения: 22.04.2025].
2. Литвин Е. «Бандитто-гангстеритто»: стереотипы об итальянцах в детском кинематографе и мультипликации позднесоветского времени // Детские чтения. – 2019. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/> [Дата обращения: 22.04.2025].
3. Мажаев А. История песни «Бандито-гангстерито». – URL: [radioshanson.ru>news/istoriya_pesni_bandito](http://radioshanson.ru/news/istoriya_pesni_bandito) [Дата обращения: 22.04.2025].
4. Овсянкина Г. П. Обучение учащихся искусству электроакустической музыкальной композиции и аранжировке на примере произведений Г. И. Фиртича // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2019. – № 194. – URL: <https://cyberleninka.ru/proizvedeniy-g-i-firticha> [Дата обращения: 22.04.2025].
5. Панева Е. История одного музыкального шедевра. – URL: [vk.com>wal-112501384_4458](https://vk.com/wal-112501384_4458) [Дата обращения: 22.04.2025].
6. Уварова И. В. Восток и Запад одновременно: памяти петербургского композитора Георгия Фиртича // Царскосельские чтения. – 2017. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/> [Дата обращения: 22.04.2025].

Шэнь Юйлань

магистрант,

УО «Белорусский государственный педагогический
университет им.М.Танка»

Минск, Беларусь;

О.И.Политанская

кандидат искусствоведения, доцент

УО «Белорусский государственный педагогический
университет им. М.Танка»

Минск, Беларусь

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАРЛА ЧЕРНИ В МУЗЫКАЛЬНО-ДИДАКТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Shen Yulan

undergraduate,

Belarusian State Pedagogical University named after M. Tank
Minsk, Belarus;
O.I. Politanskaya
PhD History of Art,
Associate professor
Belarusian State Pedagogical University named after M. Tank
Minsk, Belarus

CREATIVE ACTIVITIES OF KARL CHERNY IN THE MUSICAL-DIDACTIC ASPECT

Аннотация. В статье рассматриваются творческая деятельность известного немецкого композитора Карла Черни в контексте его музыкально-дидактического контента. Выявлены наиболее значимые аспекты его интересов как музыканта, перспективные в контексте современного музыкального образования.

Abstract. The article examines the creative work of the famous German composer Karl Czerny in the context of his musical and didactic content. The most significant aspects of his interests as a musician, promising in the context of modern music education, are revealed.

Ключевые слова: К. Черни, фортепианная музыка, фортепианная техника, дидактический потенциал.

Keywords: K. Czerny, piano music, piano technique, didactic potential.

In the modern musical space, despite the wide availability of information, the name of the famous austrian composer, pianist-performer, talented teacher, researcher, the largest representative of the musical elite of the first half of the 19th century – Karl Czerny (1791–1857) – is still often reduced to a narrowly focused activity in musical art – the development of piano technique in the narrow sense of the word (improving the skills of clear, fast and dexterous piano playing). The composer's work is mainly associated with multi-opus collections of instructive etudes by the composer, although the aesthetic views and creative path of the composer's development have been covered in various ways in art history and musicology studies (N. Terentyeva, A. Genkin, A. Kulikov, etc.). The scale of the personality of K. Czerny, a number of his pedagogical and creative guidelines require closer attention in the field of various scientific research, rethinking and analysis. In the context of this article, in the context of examining the creative biography of K. Czerny, we will analyze the didactic aspect of the composer's work.

K. Czerny was born in Vienna into a musician's family and showed extraordinary musical abilities from childhood, which were noticed by the composer's father,

an experienced music teacher. Thus, K. Czerny's first teacher was his father, who laid a solid musical foundation for his further development. At the age of seven, the young musician had already mastered a fairly extensive musical repertoire (works by W. Mozart, J. Haydn, M. Clementi), easily improvised and freely read from sight. At the age of nine, the young musician gave his first solo performance in Vienna, where he performed numerous works by M. Clementi and the B-dur concerto by W. Mozart. The performance had a wide resonance among both listeners and professional critics, which indicated great prospects in the musical performance field. It is known that at the age of thirteen, K. Czerny made a short tour of Europe as a solo pianist, which was a great success. Admiring the sonatas of W. Mozart performed by K. Czerny, V. Meyer noted the rare purity, elegance and grace of the interpretation; «these works, long familiar to musicians, were read in a unique and original way» [3, 11]. Despite the broad prospects, performing never became K. Czerny's main activity; the musician occasionally performed at concerts and showed himself more significantly as a teacher.

The versatility of K. Czerny's talent and phenomenal work ethic contributed to his genuine interest in the field of scientific and methodological content. A broad outlook and knowledge of seven foreign languages allowed the musician to translate a number of significant methodological works into German: L. Adam's school «Methods or the General Principle of Fingering on the Piano», A. Reicha's work «A Complete Textbook of Musical Composition in 4 volumes», as well as S. Thalberg's work «The Art of Singing as Applied to the Piano», etc. The study of ancient history, passion for literature and poetry were reflected in the creation of K. Czerny's fundamental work, a kind of encyclopedia «Overview of the Entire History of Music», which includes information about the world's greatest composers in chronological order. Of particular importance in didactic terms is the author's monumental work of K. Czerny «School» op. 500 (Complete theoretical and practical piano school from initial steps to higher perfection), which summarizes the progressive

ideas of predecessors and the author himself about the important aspects of performing and teaching piano.

Throughout his life, C. Czerny was actively involved in education, contributed to the wide dissemination of works by composers of the 17th-19th centuries, arranging and editing sonatas by D. Scarlatti, works by I.S. Bach, oratorios by F. Handel, symphonies by J. Haydn, W. Mozart and others. K. Czerny treated his teacher, L. Beethoven, with special respect. Throughout his life, he widely promoted the music of the great composer, knew all of his musical opuses by heart, carefully analyzed them and consistently studied the style and principles of interpretation. Works by L. Beethoven were always included in K. Czerny's concert programs, which was both a tribute to his teacher and part of the composer's social and educational activities.

The genre panorama of the composer's work covers almost all genres (except opera and ballet) and comprises more than a thousand works (861 opuses, some of which include several notebooks) – these are symphonies, sonatas, trios, quartets, romances, etc. Numerous collections of piano etudes and exercises occupy an undoubted priority. It should be noted that K. Czerny was a modest, judicious and not vain person and created a large number of works (some of which are not in demand and unknown) exclusively in the name of the high goals of musical art. In piano works, they are associated with pedagogical activity, which largely glorified the name of the great musician.

K. Czerny's reputation as a teacher was established quite early. Musicians of different nationalities were eager to study with the 14-year-old boy. «This is an almost unprecedented case in musical history», emphasizes N. Terentyeva [3, pp. 11]. It is significant that it was to K. Czerny that Beethoven sent his nephew to study piano, and Adam Liszt brought his son Ferenc. As scholars note, «Beethoven played a major role in Czerny's popularity as a teacher, introducing the young musician to the circle of the Viennese philanthropic aristocracy» [2, 16]. It is known that K. Czerny's 3-year classes (from the age of 9–10) with Beethoven had a significant in-

fluence on the young talent. The aesthetic and pedagogical postulates instilled during this period later became the basis for K. Czerny's own didactic concept. In particular, primary importance was given to the development of a holistic, artistic perception of a musical work in the student, and the complete subordination of piano technique to emotional content.

The formation of K. Czerny's pedagogical system took place in the complex and contradictory conditions of the development of piano pedagogy in the 1830s and 1840s. The composer's aspirations for a harmonious balance between the interpreter's individuality and the content of the performed works (style, artistic image) were innovative during this period. That is why K. Czerny, when educating his students, made high demands on the dexterity of the fingers and the level of technical equipment. In order to master a reliable pianistic technique and masterful control of the instrument, K. Czerny created a large number of etudes and exercises that provide rich material for the development of all types of piano technique, mastery of all aspects of texture and types of presentation from the simplest formulas to the highest virtuoso difficulty. As A. Kulikova notes: «It was during this period that the genre of the piano etude became the focus of the composer's close attention, which did not weaken until the last years of his life» [2, 19]. It is no coincidence that K. Czerny's instructional material is characterized as an encyclopedia of piano technique, as a fundamental school for the consistent acquisition of technical skills.

The most popular in the pedagogical sphere are the etudes of various works edited by G. Germer «50 Little Etudes» (op. 261, 821, 599, 139) and 32 etudes of the second notebook (op. 829, 849, 325, 636), and the works op. 299 and op. 740 are also actively used. It should be noted that the numerous remarks, fingering, dynamic and stroke instructions of the author indicate the attitude of the author himself to the etudes «not as a gymnastic “apparatus”, but as a musical work, an intonation-sound construction, which allows us to see in their very instructional nature an aesthetic component, in their learning – music lessons, in their performance – a presentation of “pure” pianism, performing skills» [1, 137]. K. Czerny's etudes are obviously

useful for developing piano technique; they are built on the fundamental pedagogical principle of «from simple to complex» and are relevant in musical and pedagogical practice to this day. However, the development of pianistic qualities is an integral part of the artistic education of the student. K. Czerny sought to expand the musical horizons of his students as much as possible, educated them as true masters, and taught them hard work and discipline. In addition, K. Czerny called for clear thoughtfulness in mastering various pianistic skills. He advocated gradual and systematic development of students, playing by heart, and expanding the repertoire to 100 works of different genres. He condemned overloads with «a large number of rules», lengthy mechanical work on one piece, forcing the natural development of the student, and premature concertization.

So, K. Czerny made a significant contribution to the development of piano pedagogy in the 19th century. The effectiveness of the didactic guidelines of the Austrian composer, which have a solid technical background combined with the multifaceted artistic development of the student, is confirmed by a galaxy of the composer's students who have received worldwide recognition. Among them are F. Liszt, T. Leschetizky, S. Thalberg, T. Kullak, A. Ziloti, A. Esipova. So, despite the conservatism of K. Czerny's pedagogical judgments, his piano opuses of etudes and exercises, as well as the general pedagogical line in teaching a musician, have not lost their relevance to this day and require closer pedagogical and research attention and rethinking.

References

1. Genkin A. The aesthetic meaning of Karl Czerny's etudes as a factor in mastering the profession of a performing pianist // The Culture of the Peoples of the Black Sea Region. 2012. No. 235. – P. 136-138. – URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/59237> [Accessed: 23.02.2025].
2. Kulikov A. Piano sonatas by Karl Czerny and their place in the history of music: dis. ... Cand. of Art History: 17.00.02 – M., 2015. – 180 p.
3. Terentyeva N. Karl Cherny and his sketches // St. Petersburg/ Composer, 1999. – 68 p.

И.Е. Буршит

кандидат педагогических наук, доцент,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»
г. Таганрог, Россия

РОЛЬ КРУЖКОВОЙ РАБОТЫ В НРАВСТВЕННОМ РАЗВИТИИ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Irina E. Burshit

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Rostov State University of Economy
Russia, Taganrog

THE ROLE OF CLUB WORK IN MORAL DEVELOPMENT OF PRESCHOOL CHILDREN

Аннотация. В данной статье рассматривается роль кружковой работы в нравственном развитии детей дошкольного возраста. Раскрываются условия, формы, методы и приёмы работы. Рассматриваемая тема является одной из самых актуальных проблем современного образования, так как складывается негативная ситуация в вопросе духовно-нравственного воспитания современного подрастающего поколения. В условиях кружка возможно целенаправленно и планомерно воспитывать ценностные ориентиры и нравственный облик дошкольников.

Abstract. This article examines the role of community work in the moral development of preschool children. The conditions, forms, methods and techniques of work are revealed. The topic under consideration is one of the most urgent problems of modern education, as there is a negative situation in the issue of spiritual and moral education of the modern younger generation. In the context of the circle, it is possible to purposefully and systematically educate the values and moral character of preschoolers.

Ключевые слова: проблема, нравственное воспитание, дошкольное учреждение, цели и задачи, формы работы, кружковая деятельность.

Keywords: problem, moral education, preschool institution, goals and objectives, forms of work, circle activities.

Нравственное воспитание подрастающего поколения во все времена стояло на первом месте в системе воспитания и считалось основой воспитательного процесса. Менялись порядки общественной жизни, политического устройства общества, уровень его экономического развития, но на всех этапах развития – подъемов и падений, рассвета и упадка – на уровне семьи и госу-

дарства, неизменным приоритетом в образовательном процессе оставалось нравственное воспитание личности [1].

В качестве средства нравственного развития детей дошкольного возраста можно предложить внедрение в систему обучения и воспитания дошкольного образовательного учреждения кружка «Светлячки доброты» по развитию нравственных качеств личности. В настоящее время наблюдается активное развитие информационных технологий, и компьютер становится важным аспектом не только для повседневного функционирования взрослых людей, но также и в качестве инструмента для обучения детей. В этой связи представляется необходимым осуществить организацию деятельности кружка с применением информационных технологий.

В рамках научной лаборатории «Детство. Одаренность. Развитие» была организована деятельность кружка в МБДОУ «Сказка. Цель кружка «Светлячки доброты»: создание условий для эффективного нравственного развития ребенка дошкольного возраста.

Задачи:

1. Образовательные:

- формировать у детей основополагающие морально-нравственные идеалы, установки, ценности, нормы, обеспечивающие осознанный нравственный выбор;
- формировать систему культурологических знаний в соответствии с дошкольным возрастом и необходимых для разностороннего развития детей;
- приобщать детей к прекрасному через знакомство с искусством (литература, музыка, изобразительное искусство, архитектура и др.) как классическим, так и народным (в том числе религиозным), через познание красоты природы и эстетику среды, в которой живут, развиваются дети.

2. Развивающие:

- приобщать к традиционным духовным ценностям России;

- формировать и развивать понимание значимости традиционных нравственных идеалов и моральных норм для жизни личности, семьи, общества;
- развивать творческие способности детей;
- формировать у детей представления и знания о прекрасном в жизни и искусстве, развитие эстетического восприятия, эстетических чувств, эстетических оценок и эстетического отношения ко всему, что их окружает;
- развитие речи и формирование словаря;
- формирование у детей эстетических интересов, художественных потребностей, творчества и способностей.

3. Воспитательные:

- воспитывать у детей нравственные чувства: милосердия, сострадания, сопереживание, послушание родителям, любви к семье, Родине, доброго, гуманного отношения к окружающему миру, дружелюбия, стыдливости совершения безнравственного поступков, взаимопомощи, ответственности и заботы.

К планируемым результатам можно отнести следующие:

- ребенок имеет представления о себе, своей семье;
- словарный запас обогащен;
- продолжают развиваться психические процессы;
- ребенок рационально использует приобретенные знания, умения и навыки в самостоятельной деятельности;
- ребенок хорошо понимает и различает такие эмоции, как доброта, сострадание, сочувствие и добросовестность, а также сильные моральные ценности, такие как честность, достоинство, верность. Также развил навыки совместного общения в соответствии со своим возрастом;
- ребенок умеет проявлять самостоятельность, творчество, инициативность;
- ребенок способен к самоорганизации, оказанию взаимопомощи;
- ребенок развивает ценностное отношение к традициям православной культуры и нравственных основ, чувства любви к родной природе, Родине, народу и культуре;

– ребенок развивает правильные отношения к семье, отцу, матери, роду, памяти предков и уважительные отношения к старшим, воспитателю;

– ребенок развивает ценностное отношение к труду и трудолюбию, чувства уважения к людям труда и бережного отношения к результатам труда, продуктам творческой деятельности человека.

Далее укажем методические приемы, используемые в ходе работы в кружке «Светлячки доброты»:

– Наглядные методы, которые включают в себя чтение произведений, наблюдение и показ сказок, просмотр иллюстраций, предметов, моделирование сказок, проведение дидактических игр.

– Словесные методы, включающие в себя рассказ воспитателя, заучивание песенок, поговорок, считалок, загадок, проведение разного рода игр, викторин, праздников и конкурсов.

– Практические методы, содержащие в себе изготовление поделок в соответствии с тематическим планом, рисование иллюстраций к сказкам или проблемным ситуациям, совместная деятельность детей и воспитателей, детей и родителей.

Ниже предлагается учебно-тематический план кружка «Светлячки доброты».

Таблица 1 – Учебно-тематический план кружка «Светлячки доброты»

Месяц	Тема	Кол-во минут
Сентябрь	Я и мои чувства	25
	Учимся дружить	25
	Что такое хорошо и что такое плохо?	25
	В мире вежливых слов	25
Октябрь	Моя семья	25
	Правила поведения в общественных местах	25
	Бережное отношение к природе	25
	Добро и зло в сказках	25
Ноябрь	Как заботиться о себе и других	25
	Мое тело и здоровье	25
	Трудолюбие и лень	25
	Честность и ложь	25

Планирование составлено в соответствии с требованиями Федеральной образовательной программой дошкольного образования, которая одними из основных целевых ориентиров считает воспитание нравственного сознания у детей дошкольного возраста, воспитание этического поведения и соответствующих моральных чувств, соответствующих современному образу жизни [4].

В таблице 2 частично представлены виды деятельности, организованные в соответствии с предложенными темами.

Таблица 2 – Виды деятельности

Месяц	Тема	Цель	Виды деятельности
Сентябрь	Я и мои чувства	Изучение эмоций, развитие эмпатии	Беседа Рисование/лепка «Изобрази эмоцию» Просмотр и обсуждение мультфильмов, в которых герои испытывают различные эмоции и чувства
	Учимся дружить	Научиться правилам социального взаимодействия	Беседа Ролевая игра (ситуации, которые могут возникнуть во время общения и понимание, как из них можно выходить) Творческие задания (рисование на тему дружбы) Просмотр и обсуждение мультфильмов о дружбе (например, Кот Леопольд и друзья)
	Что такое хорошо и что такое плохо?	Обсудить нравственные понятия	Беседа Ролевая игра (дети могут выступать в роли положительных и отрицательных персонажей, анализировать затем свои действия) Рисование («Нарисуй, что ты понимаешь под хорошим поступком, а что - под плохим?») Просмотр сюжетных картинок с различными поступками на проекторе с последующим обсуждением в группе
Октябрь	Моя семья	Воспитывать уважение и любовь к близким	Рассказ детей о собственной семье. Создание семейного древа из картона и цветной бумаги (согласно возрасту и знанию ребенка) Просмотр семейных фотографий на проекторе и рассказ ребенка о событиях на фото (в данном случае материал подготавливается родителями заранее)
	Правила поведения в общественных местах	Формировать культуру поведения	Беседа Рисование на тему "Я в общественном месте" Просмотр видеороликов, где герои нарушают правила общественного поведения. Обсуждение материала

Благодаря систематической работе с дошкольниками в рамках кружка представленный подход позволяет активизировать жизненную перспективу ребенка и прививает важнейшую практику соблюдения социальной ответственности в действиях, отношениях и поступках.

Игровая форма проведения занятий предоставляет дошкольникам возможность:

- активно изучать окружающий мир и формировать свою картину мира;
- развивать воображение, мышление и речь;
- учиться взаимодействовать со сверстниками и взрослыми;
- формировать самооценку и самоидентификацию [2].

Главный показатель результативности деятельности отражается в следующих аспектах:

- дети стали чаще ориентироваться на содержание нравственной нормы;
- повысилась способность выделять нравственную проблему в ситуациях нравственного выбора;
- нравственный опыт детей достиг более высокого уровня развития;
- оценки поступков стали более критичны не только по отношению к другому человеку, но и к самому себе.

Проведенная работа способствовала динамике развития нравственных качеств дошкольников. Опыт работы подтвердил закономерность нравственного воспитания, которую сформулировал В.А. Сухомлинский: «Если человек учит добру – ...в результате будет добро». Только учить надо постоянно, требовательно, настойчиво, в игровых формах, с учетом индивидуальных и возрастных особенностей детей.

Библиографический список

1. Авилова Е.Н. Социально-нравственное воспитание. – М., 2004. – 156 с.
2. Бабаян А.В. О нравственности и нравственном воспитании // Педагогика. – 2016. – № 12. – С. 67–68.
3. Жабборова Л.М. Применение компьютерных технологий в современном обучении детей дошкольного возраста // Молодой ученый. – 2016. – № 9 (113). – С. 1113–1114.
4. Ларионова С. О. Нравственное воспитание дошкольников в детском саду: учебно-методическое пособие / С.О. Ларионова, Ю.А. Дзацило. – Екатеринбург, 2018. – 118 с.

Н.А. Румянцева
магистрант,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) ФГБОУ ВО
«РГЭУ (РИНХ)»
Таганрог, Россия.
Научный руководитель: **И.Е. Буршит**
кандидат педагогических наук, доцент,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»
Таганрог, Россия

ПРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Natalia A. Rumyantseva
undergraduate,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)
Rostov State University of Economy
Taganrog, Russia.
Scientific supervisor: **Irina E. Burshit**
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Rostov State University of Economy
Taganrog, Russia

MORAL EDUCATION OF JUNIOR SCHOOLCHILDREN THROUGH THE MEANS OF FINE ARTS

Аннотация. В данной статье рассматриваются актуальные проблемы воспитания личности и формирования нравственной культуры детей. Среди наиболее эффективных средств нравственного воспитания младших школьников выделяют изобразительное искусство. В ходе изучения проблемы нравственного воспитания школьников нами были выявлены эффективные методы воспитания, помогающие решать данную проблему средствами изобразительного искусства.

Abstract. This article discusses the current problems of personality education and the formation of moral culture of children. Visual arts are among the most effective means of moral education of younger schoolchildren. In the course of studying the problem of moral education of schoolchildren, we have identified effective educational methods that help solve this problem by means of visual arts.

Ключевые слова: нравственность, воспитание, нравственное воспитание, методы развития нравственных качеств, изобразительное искусство, творчество, младшие школьники.

Keywords: morality, upbringing, moral education, methods of developing moral qualities, fine arts, creativity, primary school students.

Нравственное воспитание – это процесс, в котором взрослые целенаправленно и систематически воздействуют на сознание, эмоции и поведение воспитанников, с целью воспитания у них нравственных качеств, соответ-

вующих требованиям общественной морали. Цель нравственного воспитания состоит в том, чтобы способствовать переходу моральных норм к нравственным качествам, установкам и ценностям, полному и гармоничному развитию, раскрытию материального и духовного потенциала. Г.М. Коджаспирова писала, что нравственное воспитание, как и все направления воспитательной работы, осуществляется как в процессе обучения, так и во внеклассной и внеурочной деятельности [2, 239]. Под нравственным воспитанием мы будем понимать формирование нравственных отношений, умение их совершенствовать, а также действовать в соответствии с общественными требованиями и нормами [3, 23]. С.В. Погодина полагает, что знакомство учащихся начальной школы с изобразительным искусством должно следовать принципам доступности, последовательности, системности и комплексности. Автор подчеркивает, что художественное восприятие в начальной школе влияет на развитие изобразительной и творческой деятельности детей младшего школьного возраста [6]. Так изобразительное искусство является одним из средств воспитания нравственных ценностей школьников.

В последние годы все больше внимания уделяется таким темам, как падение нравственных идеалов, упадок нравственных устоев, утрата обществом исконных нравственных норм и принципов. Но сегодня тема формирования нравственной культуры обсуждается уже как общенациональный вопрос.

В концепции модернизации образования в России утверждается, что образование следует рассматривать как целенаправленную деятельность, осуществляемую в системе образования для создания условий для нравственного развития на основе общечеловеческих ценностей, оказания учащимся помощи в нравственном воспитании и создания условий для самореализации личности.

Формирование нравственной культуры невозможно без соответствующих нравственных ценностей. Эти ценности изложены в социальных, исторических, культурных и семейных традициях, передаются из поколения в поколение и обеспечивают нравственное развитие всего общества.

Источники нравственности находятся в сфере общественных отношений, деятельности и сознания, которые позволяют людям противостоять деструктивным воздействиям внешнего мира и эффективно развивать собственное сознание, жизнь и саму систему общественных отношений. К таким источникам традиционно относят государство, народ с традициями и устоями, гражданское общество, семью, труд, искусство, науку, религию, природу и человечество в целом.

На основе перечисленных нравственных источников был выделен комплекс базовых нравственных ценностей, среди которых: патриотизм, служение Родине и Отечеству т. д. Формирование нравственного воспитания современных младших школьников является общей проблемой всего общества.

В последние годы особенностью развития культуры нашей страны стал возврат к традиционным устоям, в том числе религиозно-духовным. Это явление не случайно, и вызвано особенно тревожной социальной и культурной ситуацией сегодня. В настоящее время существует тенденция реставрации церквей, возрождения церковного пения, иконописи и православной культуры. В том числе поэтому изобразительное искусство является одним из средств нравственного воспитания современных учеников начальной школы.

Воздействие искусства является необходимым условием формирования нравственных качеств личности современных учеников начальной школы. Решение этой проблемы предлагали выдающиеся педагоги, такие как К.Д. Усинский, Л.Н. Толстой, И.Г. Песталоцци, П.П. Чистяков, В.С. Кузин, Б.М. Неменский и др.

Искусство является очень важным элементом современного творчества, с помощью искусства можно эффективно решать многие образовательные проблемы, такие как формирование нравственной культуры детей. Изобразительное искусство призывает людей обращать внимание на красоту мыслей, эмоций и поведения, на внутреннюю дисциплину и гармонию с собой и окружающим миром. Основными показателями эффективности обучения искуст-

ву являются: применение знаний, навыков и умений в практической деятельности.

Традиционная система образования направлена на воспитание нравственного самосознания личности. Никто не рождается с определенным уровнем нравственности, он постепенно формируется с детства. Задача учителя - помочь детям понять и принять моральные ценности, воспитать основы нравственности. Именно поэтому нравственное воспитание – одно из важнейших направлений работы современной школы. И здесь немаловажную роль играют уроки изобразительного искусства с применением краеведческого материала с их разнообразными ресурсами и творческим потенциалом.

Для воспитания нравственных качеств на занятиях по изобразительному искусству можно использовать множество различных методов. Методы обучения являются одним из важнейших компонентов образовательного процесса. Без соответствующего метода деятельности невозможно достижение цели и задач обучения, учащимся невозможно по-настоящему усвоить учебный материал. Одним из наиболее эффективных методов нравственного воспитания младших школьников средствами изобразительного искусства является рассказ.

Рассказ – это метод, с помощью которого учителя представляют содержание изучаемого материала в повествовательной форме. Результат этого метода во многом зависит от эмоциональности изложения, которое создает ситуацию коллективного переживания и вызывает у детей эмоциональный отклик. Рассказ должен быть эмоциональным, понятным, убедительным и лаконичным. В.А. Сухомлинский считал, что воспитание словом – самое сложное и самое трудное, что есть в педагогике [7, 12]. На уроках изобразительного искусства метод рассказа используется учителями для передачи новой информации (интересных фактов из жизни известных художников), а рассказы часто переходят в беседы, которые направлены на получение новых знаний и их интеграцию посредством словесного обмена идеями между учителем и учениками, а также способствуют активизации мышления.

Следующим эффективным методом нравственного воспитания учащихся младшей школы является беседа. Беседа – это метод обучения, при котором учитель задает конкретные вопросы, чтобы направить учащихся к пониманию новых тем или проверить усвоение ими изученного материала. И.П. Пидкасистый считает, что беседа – это «диалогический метод обучения, при котором учитель путем постановки тщательно продуманной системы вопросов подводит учеников к пониманию нового материала или проверяет усвоение ими уже изученного» [5, 188].

Следующий метод – рассматривание картин и книжных иллюстраций. Этот метод активно используется в преподавании изобразительного искусства для учащихся начальной школы. Прежде всего, с помощью этого метода учащиеся могут понять, что изображения на картинах отражают окружающую нас действительность. Этот метод также позволяет детям лучше понимать и даже чувствовать яркие эмоциональные переживания, обучая их сопереживать увиденному и формировать собственное нравственное отношение. С помощью картин и репродукций картин у младших школьников формируются наглядные образы. Этот метод играет важную роль в расширении кругозора учащихся, поскольку они имеют возможность увидеть и представить себе события, явления или предметы, которые они не могут увидеть больше нигде. Рассматривание картин способствует развитию у учащихся навыков наблюдения, сравнения, обобщения, анализа и других навыков мышления, а также обогащает их навыки языкового выражения, затрагивая интересы учащихся и расширяя их кругозор. Рисование дает возможность учащимся младшей школы использовать свое воображение и творческие способности.

Эффективным методом выступает совместная деятельность. Совместная деятельность – это деятельность, осуществляемая несколькими участниками, связанная с управлением действиями друг друга, связанная неразрывно с пространством, временем, поставленной целью, характеризующаяся общим спо-

собою действия, сопряженная с совместными переживаниями и индивидуальными особенностями, присущими каждому участнику [1].

Данные методы оказывают положительное влияние на нравственное воспитание учащихся начальной школы, способствуют получению новых знаний и закреплению уже изученного материала. Правильно выбранные методы обучения помогут учащимся начальной школы приобрести новые знания, умения и навыки. Некоторые из основных задач, стоящих перед современной школой:

- содействие культурному и нравственному просвещению педагогической общественности и российской семьи, духовно-нравственному и патриотическому воспитанию школьников;
- содействие возрождению, сохранению и развитию лучших традиций национальной российской культуры, приобщение к духовным ценностям.

Процесс нравственного формирования личности включает в себя не только процесс обучения и воспитания, но и весь процесс существования человека, будь то взрослый или ребенок. Этот процесс является неотъемлемой частью культуры нации. Нельзя не согласиться с мнением М.М. Бахтина, который указывает на то, что в каждой культуре прошлого заложены огромные смысловые возможности, остались нераскрытыми, не осознанными и не использованными на протяжении всей истории жизни данной культуры. Изобразительное искусство призывает человека к красоте мысли, эмоций и поведения, на внутреннюю дисциплину и гармонию с собой и окружающим миром.

Нравственное воспитание занимает важное место во всем образовательном процессе, поскольку воспитывает не только нравственные качества человека, но и личность в целом: ее духовные потребности, идеалы, личные и общественные концепции, мировоззрение.

Все эти качества человека формируются под воздействием различных факторов. Воспитательную ценность имеют природа, труд и окружающая нас действительность: повседневная жизнь, семья, межличностные отношения -

все прекрасное. Но искусство, как главный носитель прекрасного, является одним из основных средств нравственного воспитания.

Огромную роль в нравственном воспитании играет школа. Анализируя литературу, мы пришли к выводу, что у учащихся младших классов достаточно высок познавательный интерес к искусству, а интерес является первым условием успешного воспитания. Кроме того, художественные материалы обладают огромным эмоциональным потенциалом. Сила эмоционального воздействия является способом проникновения в сознание ребенка и средством формирования нравственных качеств личности.

Опытные педагоги, зная это, способны посредством искусства воспитать подлинные нравственные качества личности: вкус, способность оценивать доброе и прекрасное, понимать и творить прекрасное. Однако на практике педагоги редко используют искусство в целях формирования нравственной культуры ребенка, уделяя больше времени и сил развитию практических навыков. Это недопустимо, так как без внимания к нравственным и художественным ценностям воспитание и развитие личности будет неполноценным.

Таким образом, художественное образование в школе является одним из важных средств нравственного развития ребенка, способствует формированию у него качеств, отвечающих представлениям об истинной человечности, о доброте и культурной полноценности в восприятии мира. Нравственное развитие детей теснейшим образом связано с искусством и, в частности, со школьными уроками изобразительного искусства. Именно уроки изобразительного искусства помогают развивать различные нравственные качества у школьников при рассмотрении и анализе произведений изобразительного искусства, беседах о русском искусстве, беседах, способствующих самостоятельной изобразительной деятельности учащихся, и приводящие к их самостоятельным умозаключениям; экскурсиях с постановкой проблемных ситуаций. На наш взгляд, реализуя полноценное нравственное воспитание ребенка, учитель обеспечивает в будущем становление такой личности, которая будет

сочетать в себе духовное богатство, истинные эстетические качества, нравственную чистоту и высокий интеллектуальный потенциал.

Библиографический список

1. Буршит И.Е. Готовность к совместной деятельности детей разных национальностей в условиях образовательной организации // Сборник трудов Всероссийской (национальной) научно-практической конференции «Этноконфессиональный диалог как основа сотрудничества в области межрелигиозных и межнациональных отношений». – Ростов-на-Дону: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2024. – С. 161–166.
2. Коджаспирова Г.М. Педагогика: учебник для вузов. – М., 2023. – 711 с.
3. Коджаспирова Г.М. Педагогический словарь. – М., 2005. – 176 с.
4. Марьенко И.С. Нравственное становление личности школьника. – М., 1995. – 331 с.
5. Пидкасистый П.И. Педагогика: учебник. – М., 2019. – 408 с.
6. Погодина С.В. Теория и технология развития детского художественного творчества: учебник. – М., 2014. – 384 с.
7. Сухомлинский В.А. Как воспитать настоящего человека. Педагогическое наследие. – М., 1990. – 288 с.

Г.А. Косенко
магистрант,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) ФГБОУ ВО
«РГЭУ (РИНХ)»
Таганрог, Россия.
Научный руководитель: **И.Е. Буршит**
кандидат педагогических наук, доцент,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»
Таганрог, Россия

**ВЛИЯНИЕ РАННЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО
ВОСПИТАНИЯ НА КОГНИТИВНОЕ РАЗВИТИЕ ДЕТЕЙ**

G.A. Kosenko
undergraduate,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)
Rostov State University of Economy
Taganrog, Russia.
Scientific supervisor: **Irina E. Burshit**
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Rostov State University of Economy
Taganrog, Russia

**THE INFLUENCE OF EARLY ARTISTIC AND MUSICAL EDUCATION
ON THE COGNITIVE DEVELOPMENT OF CHILDREN**

Аннотация. Данная статья посвящена теоретическому обоснованию актуальности и эффективности раннего художественного и музыкального воспитания на когнитивное развитие детей. В ней раскрывается содержание процесса раннего художественного и музы-

кального воспитания с позиции воздействия на когнитивные способности детей средствами художественного и музыкального творчества. В результате теоретического обоснования проблемы намечаются пути и способы организации данного процесса.

Annotation. This article is devoted to the theoretical substantiation of the relevance and effectiveness of early artistic and musical education on the cognitive development of children. It reveals the content of the process of early artistic and musical education from the position of influencing the cognitive abilities of children by means of artistic and musical creativity. As a result of the theoretical substantiation of the problem, ways and means of organizing this process are outlined.

Ключевые слова: художественное воспитание, музыкальное воспитание, раннее развитие детей, когнитивные способности детей, пути раннего музыкального развития детей.

Key words: artistic education, musical education, early development of children, cognitive abilities of children, ways of early musical development of children.

В современном обществе всё больше и больше внимания уделяется развитию способностей ребёнка с самого раннего возраста. Среди них наиболее универсальными выступают *когнитивные способности детей*. Процесс когнитивного развития ребёнка опирается на стимулирование всех мыслительных процессов, среди которых – восприятие, память, умение формировать понятия, быстро обрабатывать информацию, решать многочисленные задачи, воображение и логика. Перечисленные качества будут способствовать последующей успешной реализации ребёнка, прежде всего – в учебной деятельности и в процессе выстраивания навыков коммуникации. Когнитивные способности стимулируют принятие детьми самостоятельных решений и развитие причинно-следственных связей [3].

Впервые в отечественной психологии проблема когнитивного развития подрастающего поколения получила теоретическое обоснование в исследовании Л.С. Выготского [2]. Согласно его концепции, в когнитивном развитии ребёнка в раннем детстве играет огромное значение игра, его окружение и культура. В этой связи представляется необходимым отметить, что детская игра является генетическим ядром, из которого берет свое начало как полноценное личностное развитие ребенка, так и познавательное, интеллектуальное [5, 39].

Важно значение в развитии когнитивных способностей детей играет раннее художественное и музыкальное развитие. В раннем детском возрасте

процесс художественного развития ребёнка сопровождается следующими новообразованиями:

- передача навыков разной творческой деятельности (дети учатся рисовать, осваивают элементарные шумовые инструменты, постигают навыки театрализации);
- дети осваивают комплекс ценностных ориентаций;
- дети учатся строить в воображении определенные поведенческие и модели и художественные образы;
- у детей формируется потребность к выстраиванию коммуникации и творческой реализации;
- происходит стимулирование творческой активности.

Одной из форм раннего художественного развития ребёнка выступает музыкальное искусство. Занятия музыкой играют важное значение в развитии нейронных связей головного мозга. В результате этого у детей улучшается память, активизируется концентрация внимания, развивается речь и языковые навыки. Музыкальное развитие детей активизирует творческое мышление и улучшает их математические способности и пространственные навыки.

Раннее музыкальное развитие детей можно осуществлять уже в ходе домашних занятий. Их можно организовывать по следующим направлениям:

- пальчиковые игры под музыку;
- использование музыкальных игрушек;
- поиск источников музыкальных звуков;
- распознавание картинок по музыкальным и шумовым звукам;
- движение под музыку (свободные и повторения за взрослым либо картинкой на мультимедиа);
- звукоподражание;
- элементарное музицирование на шумовых инструментах;
- разучивание простых песен [1].

В процессе раннего музыкального развития дети приобретают бесценный опыт обобщения, систематизации и эмоционального осмысления музыкальных произведений, что запускает работу нейронных связей и стимулирует развитие когнитивных способностей. Приобретённый творческий опыт оказывает колоссальное воздействие на эмоциональную сторону личности ребёнка.

Библиографический список

1. Ветлугина Н. А. Методика музыкального воспитания в детском саду / Н. А. Ветлугина, И. Л. Дзержинская, Л. Н. Комиссарова и др. – М., 1996. – 270 с.
2. Выготский Л. С. Психология развития ребенка (сборник). – М., 2006. – 356 с.
3. Давыдов В. В. Психологическое развитие в младшем школьном возрасте // Возрастная и педагогическая психология. – 1996. – С. 178–189.
4. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. – М., 2004. – 496 с.
5. Кревсун М.В., Буршит И.Е. Особенности развития креативности в дошкольном детстве: уровни, механизм, структура // Дополнительное образование детей в сфере культуры и искусства: преемственность и инновации: мат. IV Всерос. науч. конф. Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиала) ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)». Таганрог, 28 октября 2022 г. / под ред. М.В. Кревсун [Электронный ресурс]. – Ростов-на-Дону: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2022. – С. 36-42.

Т.В. Городилина

кандидат педагогических наук,
педагог, художник, арт-терапевт в программах
«Национальный фонд развития реабилитации»
Москва, Россия

**ИСКУССТВО В ИНТЕРМОДАЛЬНОЙ АРТ-ТЕРАПИИ: ОСОБЕННОСТИ
РАБОТЫ С ГРУППАМИ ЛЮДЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ
ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ**

Tatyana V. Gorodilina

Candidate of Pedagogical Sciences,
Educator, Artist, Art Therapist at the “National Foundation
for Rehabilitation Development”
Moscow, Russia

**ART IN INTERMODAL ART THERAPY:
FEATURES OF WORKING WITH GROUPS OF PEOPLE WITH DISABILITIES**

Аннотация. Статья посвящена особенностям применения интермодального подхода в работе со слушателями с ограниченными возможностями здоровья как в очном, так и в дистанционном форматах. В ней рассматриваются принципы ИТЭИ, подчеркивается важность творческого самовыражения для восстановления психического здоровья и достиже-

ния личной гармонии. Особое внимание уделяется адаптации образовательных программ с учетом индивидуального подхода и конкретных потребностей слушателей.

Abstract. The article is dedicated to the features of applying the intermodal approach in working with students with disabilities in both offline and online formats. It explores the principles of intermodal therapy through expressive arts, emphasizing the importance of creative self-expression for mental health recovery and personal harmony. Special attention is given to adapting educational programs based on an individualized approach and the specific needs of the students.

Ключевые слова: интермодальная терапия искусствами, творческое самовыражение, дистанционная форма, очная форма, социальная адаптация.

Keywords: Intermodal Art Therapy, creative expression, people with disabilities, distance learning, face-to-face format, social adaptation

Данная статья рассматривает возможности применения принципов интермодальной терапии в дистанционном и очном форматах работы в группах слушателей с ограниченными возможностями здоровья при обучении графическому дизайну и творческих встречах. Интермодальная терапия представляет собой комплексный метод психологической помощи, основанный на интеграции различных терапевтических подходов и творческих практик. Этот метод включает работу с несколькими каналами восприятия и выражения эмоций, включая визуальные, аудиальные, кинестетические и вербальные средства. Целью является создание условий для гармоничного взаимодействия между телом, разумом и эмоциями, что способствует улучшению общего самочувствия и решению психологических проблем.

Принципы интермодального подхода основываются на важности творческого самовыражения для восстановления психического здоровья и гармонизации личности. Рассмотрим ключевые моменты связи:

- *Творчество как средство самоисцеления.* Сам процесс творчества способствует самостоятельному поиску решений и внутренней гармонии. Это соответствует одному из основных постулатов интермодальной терапии, где искусство становится средством для осознания собственных чувств и переживаний, позволяя человеку находить новые способы решения внутренних конфликтов.

- *Принцип холизма* рассматривает человека как целостную систему, где физическое состояние тесно связано с эмоциональной сферой и ментальными

процессами. Улучшение одного аспекта (физического, эмоционального или интеллектуального) положительно сказывается на остальных.

- *Процесс-ориентированность.* Акцент делается не столько на результате, сколько на самом процессе творческой деятельности, который открывает возможности для самопознания и личностного роста.

- *Интеграция каналов восприятия.* Использование нескольких сенсорных каналов помогает лучше осознать и выразить внутренние переживания.

- *Безопасная среда и поддержка* крайне важны для процесса самоисцеления. Ощущение комфорта и уверенности способствует раскрытию внутреннего потенциала.

Одним из важнейших аспектов интермодальной терапии является работа с символами. Символы могут быть культурными, личностными или архетипическими, а их использование помогает человеку выразить сложные эмоции, которые трудно передать словами. В этом смысле работа с цветом, формой, звуком или движением приобретает глубокий терапевтический смысл.

В интермодальной терапии искусства (Intermodal Art Therapy) используются различные виды искусства, которые взаимодействуют друг с другом, способствуя глубокой саморефлексии, эмоциональному выражению и личностному росту. Кристаллизация искусства в этом контексте означает закрепление смыслов, переживаний и терапевтических эффектов через переход от одного вида творчества к другому.

- *Изобразительное искусство* в различных формах помогает визуализировать внутренние переживания и символические образы, что проявляет индивидуализацию личности. В процессе рисунка, лепки задействованы визуальные, осязательные сенсорно-моторные анализаторы.

- *Музыка или Звучание* – импровизация, прослушивание, создание мелодий или шумовых звуков для выражения эмоций через звук и ритм. Данная модальность искусства активизируя слуховые, осязательные и сенсорно-моторные анализаторы способствует социализации слушателей

- *Движение* – использование тела как инструмента выражения, соединение внутренних состояний с физическим движением, также способствует социализации при совместном упражнении в группе.

- *Литературное искусство* – поэзия, эссе, синквейн, автоматическое письмо, дневниковые записи для вербализации чувств и кристаллизации смыслов, одновременно активизируя индивидуальность и социализацию слушателей.

- *Фотография и видеоарт* – фиксация образов, создание нарративов через цифровые медиа.

Каждый из этих видов искусства играет свою роль в процессе самопознания и исцеления. Например, рисование помогает выразить абстрактные эмоции, музыка создает атмосферу и влияет на уровень тревожности, а движение помогает интегрировать переживания на телесном уровне. Переключение с одного вида творческой деятельности на другой позволяет человеку проявить личный опыт взаимодействия с миром, ощутить контакт со своими чувствами, расширить возможности проявления своего внутреннего космоса. Таким образом, интермодальная терапия работает комплексно, задействуя все уровни человеческого восприятия.

Особенности организации онлайн- и оффлайн- курсов для слушателей с ограниченными возможностями здоровья

При формировании группы необходимо учитывать специфические потребности в области здоровья разных категорий слушателей, а также различные возможности по передвижению, сопровождению и применению компьютерных технологий дистанционного обучения для людей с ОВЗ.

При подготовке материала для занятий также необходимо учитывать специфические потребности разных категорий слушателей.

Для примера, при дистанционном обучении возможны группы, которые находятся в специализированных стационарах и не имеют возможности прямой социализации. Часто в таких группах находятся слушатели разного воз-

раста с различной степенью сохранности мозговой деятельности. В то же время могут быть созданы онлайн-группы, в которых слушатели посещают специализированные школы и колледжи. Потребность в таких группах больше связана с получением профессиональных навыков в области графического дизайна и расширения своих знаний в мире культуры и искусства. Возраст аудитории в таких группах – 16–25 лет.

Кроме того, есть опыт работы с людьми, проходящими процесс реабилитации и получения новых профессиональных навыков. Обычно это слушатели от 30 до 50 лет, получившие инвалидность. Таким образом, мы видим, что задачи обучения графическому дизайну в каждой группе определены её спецификой.

Для слушателей очного формата также возможны различия, в плане закрытой или открытой группы. При сохранении принципа безопасной среды и поддержки, занятия строятся по-разному. Однако в оффлайн-группах мы имеем больше возможностей в применении различных видов творческой деятельности.

Практически на каждом занятии через сенсорное, визуальное и логическое восприятие происходит введение во внутренние ландшафты: обсуждение внутренних мыслей, чувств и воспоминаний как "внутреннего мира", осмысление его через созданный образ. Создание текстового сопровождения отражает личное восприятие. В конце занятия интерпретация созданных работ с точки зрения эмоций и символики раскрывает связь между выбранными элементами и внутренним состоянием автора.

Основные выводы

- *Эффективность применения интермодальных методик* в дистанционном и очном формате работы для слушателей с ограниченными возможностями здоровья.
- *Значимость персонализированного подхода* к обучению и поддержке каждого слушателя.

- *Необходимость дальнейших исследований и разработок в области реабилитации с применением интермодального подхода.*

Таким образом, интермодальная терапия в сочетании с методиками художественного образования может не только развивать творческие способности, но и существенно повышать качество жизни людей с ограниченными возможностями здоровья, помогая им преодолевать барьеры и находить новые ресурсы для самореализации.

Библиографический список

1. Городилина Т.В. Развитие личностных компетенций подростков на основе интеграции искусств в медиаобразовательном процессе // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. – 2018. – № 1. – URL: <http://www.art-education.ru/>
2. Городилина Т.В. Творческая самореализация подростков в художественном медиаобразовательном пространстве: дис. ... канд. пед. наук. – М., 2018. – 230 с.
3. Культура и художественное образование в многополярном мире. Инновации и векторы развития в XXI веке: монография / Л.Л. Алексеева, авторы и др. / отв. и науч. ред. Т.В. Надолинская. – Ростов н/Д., 2023.
4. Сидорова В.В. Танец рисунка, голос линии, поэзия жизни. Интермодальная терапия экспрессивными искусствами. – М., 2018. – 625 с.

З.А. Самадова

преподаватель по вокалу «Академическое сольное пение»,
ГБУДО г. Москвы «Детская музыкальная школа
им. А.Б. Гольденвейзера»
Москва, Россия

ВЛИЯНИЕ МУЗЫКИ НА ОБЩЕЕ РАЗВИТИЕ ЛИЧНОСТИ РЕБЕНКА

Zarina A. Samadova

vocal teacher “Academic solo singing” of Moscow
“Children's music school named after A.B. Goldenweiser”
Moscow, Russia

THE INFLUENCE OF MUSIC ON THE GENERAL DEVELOPMENT OF A CHILD'S PERSONALITY

Аннотация. Статья посвящена актуальной проблеме современной педагогики искусства – проблеме влияния музыки на общее развитие ребенка. Определяющим фактором автор видит аргументацию целесообразности получения дополнительного образования в виде освоения детьми музыкальных дисциплин, а также обозначение важности роли музыкального искусства в развитии личности.

Abstract. The article is devoted to an urgent problem of modern art pedagogy - the problem of the influence of music on the overall development of a child. The author sees the determining factor as arguing the feasibility of receiving additional education in the form of children mas-

tering musical disciplines, as well as indicating the importance of the role of musical art in personal development.

Ключевые слова: общее развитие ребенка, дополнительное образование, музыкальные занятия, влияние музыки.

Keywords: general development of the child, additional education, music lessons, influence of music.

В современном мире огромной популярностью пользуется дополнительное образование для детей в возрасте от трех до восемнадцати лет. В связи с этим обстоятельством учреждения дополнительного образования получают приток желающих записать своих детей в музыкальную школу. Рассмотрим некоторые ключевые моменты, иллюстрирующие целесообразность занятий музыкой для тех детей, которые не планируют связывать свою жизнь с профессиональной деятельностью в данной сфере. В первую очередь, музыкальное образование должно быть направлено не на то, чтобы сделать из ребенка профессионального музыканта, а на наполнение самой жизни ребенка музыкой. Такой подход не будет отталкивать детей от занятий, а наоборот стимулирует интерес и желание заниматься. Занимаясь с удовольствием, дети будут делать больше успехов, а сами уроки музыки будут воспитывать в них чувство прекрасного.

Музыка оказывает значительное влияние на общее развитие ребенка, затрагивая различные стороны его жизни. Целесообразность занятий музыкой для ребенка можно рассматривать с различных аспектов. Основными из них являются:

1. Когнитивное развитие:

– Улучшение памяти и концентрации: Занятия музыкой требуют развития памяти (как слуховой, так и зрительной), что может способствовать общему улучшению когнитивных функций.

– Развитие аналитических способностей: Изучение теории музыки, ритмики и гармонии способствует формированию логического, аналитического мышления и развивает математические способности. Дети, занимающиеся му-

зыкай, чаще всего показывают лучшие результаты в тестах на память и решении задач.

Ознакомившись с исследованием Д.П. Ефимова и П.О. Перебоевой [10] была выявлена корреляция между наличием у испытуемых навыков игры на музыкальных инструментах и средним баллом по математике, что косвенно указывает на влияние занятий музыкой на улучшение деятельности мозга. Испытуемые, учившиеся в музыкальных школах, имели несколько меньший средний балл по математике, чем те, которые не учились в музыкальной школе, но практиковали игру на музыкальном инструменте. Это можно объяснить нехваткой времени и распределением приоритетов у тех испытуемых, которые посвятили свою жизнь музыке. В связи с этим, мы считаем, что данным обстоятельством можно пренебречь.

2. Социальные навыки:

– Командная работа: Игра в ансамбле или участие в хоровом пении помогает развивать навыки сотрудничества и взаимодействия с другими людьми, учит слушать и понимать партнеров.

– Коммуникация: Участие в музыкальных коллективах и выступлениях способствует развитию уверенности в себе и коммуникабельности. Дети учатся взаимодействовать друг с другом.

3. Эмоциональное развитие:

– Выражение эмоций: Музыка позволяет детям выражать свои эмоциональные состояния.

– Работа со стрессом: Занятия музыкой могут снижать уровень стресса и тревожности, улучшая общее психоэмоциональное состояние детей, испытывающих эмоциональные трудности.

Известно, что музыка, а в частности звуки, благоприятно влияют на организм человека. Тем не менее, следует помнить, что не все ритмы оказывают положительное влияние на функционирование нашего мозга. Некоторые му-

зыкальные произведения могут способствовать расслаблению психики, в то время как другие, напротив, вызывают возбуждение [7].

4. Творческое развитие:

– Стимулирование креативности: Музыка вдохновляет на творчество и самовыражение, помогает развивать оригинальность мышления. Дети, занимающиеся музыкой, часто проявляют большую креативность в других сферах, таких как искусство и литература.

– Импровизация: Занятия музыкой включают элементы импровизации, что позволяет ребенку учиться быть гибким и находить нестандартные решения. Комбинирование музыкальных элементов может развивать навыки импровизации и оригинальности.

5. Физическая координация:

– Развитие мелкой моторики: Игра на музыкальных инструментах включает множество движений, что способствует развитию моторики и координации.

– Танцы и двигательная активность: Многие музыкальные занятия предполагают движение, что также полезно для физического здоровья.

Многие исследования указывают на то, что занятие музыкой стимулирует формирование нейронных связей, улучшает координацию, мелкую моторику. Данное обстоятельство благотворно влияет на общее развитие ребенка. Более того, польза от музыкальных занятий особенно заметна при занятии музыкой в детском возрасте. Данное явление объясняется более высокой нейропластичностью еще несформировавшегося организма.

6. Культурная осознанность:

– Познакомит с культурным наследием: Занятия музыкой могут быть связаны с изучением различных музыкальных стилей и традиций, что расширяет кругозор ребенка и формирует уважение к культурному разнообразию.

– Исторический контекст: Через музыку дети могут изучать историю, культуру и традиции разных народов.

7. Долгосрочные выгоды:

– Профессиональные перспективы: Основанные на музыкальных навыках дети могут рассматривать карьеру в музыке или смежных областях (музыкальная педагогика, звукозапись, композиторство и т. д.).

– Развитие полезных привычек: Занятия музыкой требуют регулярности и самоорганизации, что формирует ответственность и трудолюбие.

Дети очень эмоциональны и восприимчивы к музыке. Они легко увлекаются и могут быстро потерять интерес, если им что-то не нравится. Поэтому занятия должны быть разнообразными и интересными, чтобы поддерживать мотивацию детей. Для успешной работы педагогу необходимо обращаться к разнообразным методам и приёмам. Важно создавать условия для творческого роста детей через музыку, поощрять их творческое самовыражение, развивать чувство прекрасного и восприятие искусства.

Таким образом, можно сделать вывод, что занятия музыкой в детском возрасте полезны для общего развития. Музыкальная деятельность представляет собой эффективный инструмент для формирования личности ребенка, способствуя его становлению как эмоционально богатого и творческого индивида. Отдавая ребенка на общеразвивающую программу в музыкальную школу, есть благоприятный прогноз улучшить его успеваемость в школе, стабилизировать психику, улучшить эрудицию и скорость мышления, повысить координацию и контроль над собственным телом за счет улучшения моторики.

Библиографический список

1. Грибкова О.В. Формирование культурного кругозора личности средствами музыки / О.В. Грибкова, С.М. Низамутдинова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 4. – С. 123–129.
2. Грибкова О.В. Развитие культурного потенциала личности в творческой среде обучения / О.В. Грибкова, О.А. Унежская // Искусство и образование. – 2020. – № 4 (126). – С. 153–159.
3. Грибкова О.В. Педагогические принципы организации образовательного процесса / О.В. Грибкова, Р.А. Зубова // Педагогический научный журнал. – 2023. – Т. 6. – № 3. – С. 117–121.
4. Радынова О.П. Формирование оценочных действий студентов в процессе инструментального обучения / О.П. Радынова, М.А. Антонова, Г.Л. Князева // Наука и школа. – 2017. – № 1. – С. 175–180.

5. Artemova E.G., Bodina E.A., Antonova M., Lukina L., Tszyan Sh.Ts. The development of education in the era of the pandemic and in the perspective. Revista Conrado. – 2022. – Т. 18. – № S1. – С. 635–639.
6. Efimov D.P. Impact of music on the efficiency of the human brain / D.P. Efimov, P.O. Pereboeva // Dialogue of cultures. Korolev: Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 2024. – Pp. 22–28.

А.М. Морозова

магистрант,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)

ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

Таганрог, Россия.

М.С. Дядченко

кандидат искусствоведения, доцент,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)

ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

Таганрог, Россия

УЧЕНИЧЕСКОЕ САМОУПРАВЛЕНИЕ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТНЫХ КАЧЕСТВ ШКОЛЬНИКОВ

Alena M. Morozova

undergraduate,

Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)

Rostov State University of Economy

Taganrog, Russia.

Scientific adviser: **Maria S. Dyadchenko**

PhD in Art Criticism, Associate Professor,

Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)

Rostov State University of Economics

Taganrog, Russia

STUDENT SELF-GOVERNMENT AS A MEANS OF FORMING PERSONAL QUALITIES OF SCHOOLCHILDREN

Аннотация. В статье рассматривается феномен ученического самоуправления как одна из эффективных технологий подготовки школьника ко взрослой жизни. Кратко приводится история вопроса и его освещение в научных исследованиях. Перечисляются формы самоуправления, а также навыки и качества личности, формируемые и развиваемые с их помощью.

Ключевые слова: ученическое самоуправление, школьники, личностные качества, лидерство, ответственность.

Abstract. The article examines the phenomenon of student self-government as one of the effective technologies for preparing a schoolchild for adult life. The history of the issue and its coverage in scientific research are briefly given. The forms of self-government are listed, as well as the skills and qualities of the individual formed and developed with their help.

Key words: student government, schoolchildren, personal qualities, leadership, responsibility.

Современные преобразования, происходящие во всех сферах жизни российского общества, предъявляют новые требования к личностным качествам выпускников образовательных учреждений всех уровней – гибкость мышления, точность и адекватность действий, способность оперативно реагировать на инновации и использовать их в своей деятельности. Одной из эффективных технологий подготовки школьника ко взрослой жизни является ученическое самоуправление [4].

Сама по себе идея организации школьного самоуправления не нова – в отечественную педагогику она проникла во второй половине XIX века и была обусловлена ориентацией прогрессивных педагогов на либерализацию и демократизацию учебных заведений. Ее важность в жизни школьников отмечена в трудах К.Д. Ушинского, затем А.С. Макаренко [1].

В начале XX века разработкой данной проблемы занимались такие видные педагоги, как: П.П. Блонский, В.П. Вахтеров, П.Ф. Каптерев, Н.К. Крупская, С.Т. Шацкий и другие. Особенности развития ученического самоуправления в педагогической теории и практике России 1946–1991 гг. подробно освещены в диссертационном исследовании Е.А. Верменской [1]. Начало XXI века ознаменовано новым всплеском интереса к проблемам школьного самоуправления, в том числе, в диссертационных исследованиях: с позиций организации процесса (Г.С. Абузярова, В.И. Бочкарев, А.А. Пашков, З.И. Пойманова, О.Г. Селиванова, Н.А. Шаповалова), с точки зрения формирования различных личностных качеств школьников (Я.А. Безродная, С.И. Карпенко, А.А. Костюченко, С.Р. Мирзоева, С.В. Оськина) и т. д.

Ученическое самоуправление – это система организации и управления сферой учащихся в образовательном учреждении, которая позволяет им активно участвовать в учебной и внеучебной жизни. Это форма коллективной деятельности, в рамках которой учащиеся могут выражать свои мнения, предлагать идеи, организовывать мероприятия и решать проблемы, возникающие в школьной среде.

Самоуправление включает в себя различные формы, такие как ученические советы, клубы, инициативные группы и др. *Ученический совет* – это выборный орган, представляющий интересы учащихся. Может заниматься вопросами школьной жизни, планированием мероприятий, а также взаимодействием с администрацией и педагогическими организациями. В рамках ученического самоуправления могут создаваться *клубы и объединения по интересам*, которые занимаются организацией различных мероприятий, конкурсов, соревнований и культурных программ. Учащиеся могут участвовать в разработке и реализации *проектов*, направленных на улучшение школьной жизни, решение социальных проблем или развитие некоторых навыков. Актуальным направлением ученического самоуправления на современном этапе является организация *волонтерских акций*, направленных на помощь другим учащимся, местному сообществу или экологическим проектам. Органы школьного самоуправления могут организовывать *форумы и конференции*, где обсуждаются актуальные вопросы, сфера образования, социальная жизнь и другие темы. Как правило, ученическое самоуправление имеет источники обратной связи с администрацией, позволяющие учащимся высказывать свои мнения и предложения в рамках образовательного процесса и школьной жизни.

Участие в самоуправлении способствует формированию и развитию у учащихся ключевых характеристик личности:

- *ответственность* формируется через принятие решений и выполнение обязанностей;
- *инициативность* проявляется в предложениях по улучшению школьной жизни;
- *способность к командной работе* развивается вследствие работы в группе, над одним проектом, мероприятием и т. д.;
- *коммуникационные навыки* (навыки общения, аргументации и убеждения) развиваются за счет возможности взаимодействия с одноклассниками, учителями и администрацией;

- *критическое мышление* развивается вследствие участия в обсуждении различных вопросов, анализа различных точек зрения и ситуаций;
- *организаторские способности и навыки планирования* развиваются за счет проведения большого количества различных мероприятий, таких как праздники, конкурсы, спортивные соревнования и благотворительные акции;
- *лидерские качества* развиваются в процессе управления проектами, организации мероприятий, реализации своих идей и решения школьных проблем, что укрепляет *уверенность в себе и своих возможностях*; кроме того, *лидерские качества* формируются в связи с необходимостью принятия обоснованных решений на определенных постах в органах самоуправления, а также разрешения вопросов и конфликтных ситуаций, что учит находить компромиссы и работать над улучшением отношений в коллективе.

Самоуправление также формирует гражданские качества: участники учатся уважать чужое мнение, принимать правила и следовать им, что важно для формирования социально активной личности.

Таким образом, ученическое самоуправление является важным инструментом формирования личностных качеств школьников, необходимых в современном обществе. Эффективное ученическое самоуправление может значительно улучшить атмосферу в образовательных учреждениях, повысить мотивацию учащихся и их удовлетворенность учебным процессом, и, как следствие, воспитать социально активных и успешных будущих граждан.

Библиографический список

1. Верменская Е.А. Проблема ученического самоуправления в отечественной педагогике 1946-1991 гг.: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Пятигорск, 2006. – 26 с.
2. Карпенко С.И. Ученическое самоуправление как средство формирования социальной активности школьников: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Ставрополь, 2005. – 26 с.
3. Костюченко А.А. Формирование социально-значимых качеств личности учащихся в условиях ученического самоуправления: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Воронеж, 2010. – 26 с.
4. Самоуправление в школе – технология подготовки ко взрослой жизни. – URL: <https://ruy.ru/press/> [Дата обращения: 02.03.2025].

О.С. Патрикеева
магистрант,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»
Таганрог, Россия.
Научный руководитель: **М.С. Дядченко**,
кандидат искусствоведения, доцент,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»
Таганрог, Россия

ИГРА КАК ВЕДУЩАЯ ТЕХНОЛОГИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Olga S. Patrikeeva
undergraduate,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)
Rostov State University of Economy
Taganrog, Russia.
Scientific adviser: **Maria S. Dyadchenko**
PhD in Art Criticism, Associate Professor,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)
Rostov State University of Economics
Taganrog, Russia

GAME AS A LEADING TECHNOLOGY IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF PRIMARY SCHOOL

Аннотация. В статье исследуется роль игры как ключевой технологии в воспитательной работе начальной школы. Упоминаются теоретические основы игровых технологий и их влияние на развитие детей. Рассматриваются различные типы игр, а также обсуждаются результаты их использования и возникающие проблемы. В заключении подчеркивается важность игр для формирования гармоничной личности ребенка.

Ключевые слова: игра, воспитательная работа, начальная школа, игровые технологии, развитие детей, обучающие игры.

Abstract. The article examines the role of play as a key technology in the educational work of primary schools. The theoretical foundations of game technologies and their impact on children's development are mentioned. Different types of games are considered, and the results of their use and problems that arise are discussed. In conclusion, the importance of games for the formation of a harmonious personality of a child is emphasized.

Key words: game, educational work, primary school, gaming technologies, child development, educational games.

Воспитательная работа в начальной школе представляет собой ключевой аспект формирования личности ребенка. Это период, когда дети активно познают себя, окружающий их мир и социум. Именно игра становится ведущей технологией, позволяющей развивать когнитивные способности, социальные и

эмоциональные компетенции. Эта форма деятельности предоставляет детям возможность взаимодействовать, учиться, развиваться и выражать свои чувства, создавая благоприятную атмосферу для воспитания, где каждый ребенок может проявить себя и учиться на примере других.

Н.К. Крупская рассматривала игру как средство всестороннего развития ребенка: игра – способ познания окружающего и в то же время она укрепляет физические силы ребенка, развивает организаторские способности, творчество, объединяет детский коллектив.

Использование игр в образовательно-воспитательном процессе младших школьников позволяет разнообразить его, сделать легче и доступнее для восприятия ребенка.

Существует множество видов игр, которые могут быть эффективно использованы в воспитательной работе. Рассмотрим основные из них.

1. Настольные игры. Развивают логическое мышление, стратегическое планирование и навыки принятия решений. Они способствуют формированию у детей умения анализировать ситуации, работать в команде и находить компромиссы.

2. Подвижные игры. Способствуют физическому развитию и укрепляют здоровье детей. Эти игры развивают координацию, ловкость и командный дух. Они учат детей взаимодействовать друг с другом, формируя навыки сотрудничества и взаимопомощи, что является важным аспектом социальной адаптации.

3. Ролевые и театрализованные игры. Позволяют детям проявить свою креативность и учат их выражать эмоции, а также понимать чувства других. Эти виды игр помогают формировать у детей социальные навыки, такие как умение слушать, договариваться и разрешать конфликты, а также способствуют развитию эмоционального интеллекта.

4. Игры с элементами обучения. Они не только развлекают, но и обучают детей, позволяя им осваивать новые знания и навыки в увлекательной форме. Эти игры могут быть использованы для закрепления учебного мате-

риала, развития критического мышления и творческих способностей, делая процесс обучения более интересным и доступным для детей.

5. Компьютерные игры. На данный момент самый спорный вид игровой деятельности в образовательно-воспитательном процессе, но, при правильной работе педагога, может стать отличным инструментом для выполнения определенных задач.

Важно помнить, что дети играют только потому, что это доставляет им удовольствие, приносит положительные эмоции. Поэтому необходимо выстраивать взаимодействие так, чтобы ребенок был погружен в работу с педагогом. Методы внедрения игр в воспитательную работу требуют тщательной подготовки и продуманного подхода. Важно, чтобы игры соответствовали возрасту детей. Организация игровых занятий должна учитывать индивидуальные особенности каждого ребенка, а также цели воспитательной работы. Педагоги должны быть готовы адаптировать игры под конкретные задачи, будь то развитие ответственности, уважения к окружающим или умения работать в команде. Создание комфортной и безопасной атмосферы для игры также является важным аспектом, способствующему большему погружению и сосредоточенности детей в учебный процесс.

Своевременное и правильное интегрирование различных игр в воспитательный процесс обеспечивает решение задач, поставленных ФГОС, в наиболее понятной и комфортной для детей форме.

Внедрение игровых технологий в образовательный процесс, несмотря на их очевидные преимущества, сталкивается с рядом проблем. Одной из основных является нехватка квалифицированных кадров, которые умеют эффективно использовать игровые технологии. Многие учителя не прошли специальное обучение по внедрению игр в образовательный процесс и могут не знать, как выбрать подходящие игры или как адаптировать их к учебным целям. Это может привести к неэффективному использованию игр, что, в свою очередь, снижает их образовательную ценность.

В некоторых школах отсутствуют необходимые ресурсы для внедрения игровых технологий. Это может быть связано как с недостатком материалов (настольные игры, оборудование для подвижных игр и т. д.), так и с нехваткой времени в учебном расписании.

Оценка эффективности может быть затруднительна. Традиционные методы оценки, такие как тесты и экзамены, могут не отражать всех преимуществ, которые предоставляет игра. Необходимы новые подходы к оцениванию, которые учитывали бы как социальные, так и эмоциональные аспекты развития детей.

Несмотря на существующие проблемы, внедрение игровых технологий в образовательный процесс остается актуальным и важным направлением. Для успешного преодоления этих вызовов необходимо проводить обучение для педагогов, информировать родителей и администрацию о преимуществах игр, а также разрабатывать и внедрять подходящие программы и ресурсы. Это создаст более увлекательную и продуктивную образовательную среду для детей.

Использование игр для решения воспитательных задач позволяет педагогам эффективно достигать поставленных целей. Игры могут быть направлены на развитие определенных качеств, важных для каждого члена современного общества, таких как терпимость, дружелюбие, умение слушать и уважать мнение других. Например, в ходе ролевых игр дети могут разыгрывать различные социальные ситуации, что помогает им лучше понять социальные нормы и правила поведения. Важно, чтобы педагог не просто наблюдал за процессом игры, но и активно участвовал в нем, направляя детей, задавая вопросы и помогая им осмысливать происходящее.

Игра – это уникальный инструмент, благодаря которому педагог может помочь детям познать этот мир с каждой его стороны.

Таким образом, игра имеет огромное значение в воспитательной работе начальной школы. Она не только способствует развитию личных качеств и социальных навыков, но и создает условия для эмоционального комфорта и

безопасности детей. Игровая деятельность позволяет детям учиться, развиваться и взаимодействовать друг с другом в непринужденной обстановке. Педагоги, внедряя игровые технологии в образовательный процесс, могут значительно повысить мотивацию и интерес детей к обучению, что, в свою очередь, приводит к более эффективному усвоению знаний и развитию их личности.

В заключение необходимо отметить, что использование игр в воспитательной работе – это не просто развлечение, а важный инструмент, способствующий формированию гармоничной личности ребенка. Педагоги должны активно использовать игровые технологии, адаптируя их под конкретные задачи и интересы детей, чтобы создать максимально эффективный и увлекательный процесс воспитания.

Библиографический список

1. Ермолаева М.Г. Игра в образовательном процессе. – СПб., 2003. – 64 с.
2. Мостова О.Н. Развитие коммуникативных умений младших школьников на основе учёта индивидуально-типологических особенностей: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – СПб., 2007. – 25 с.
3. Тамбиева С.О. Дидактическая игра как средство активизации коммуникативной деятельности младших школьников // Алиевские чтения: материалы научной конференции преподавателей и аспирантов университета. – Карачаевск, 2004. – С. 102–105.
4. Хилалутдинова А.М. Игровая технология как здоровьесберегающий фактор в обучении и развитии младших школьников // Начальная школа. – 2008. – № 7. – С. 33–38.

А.М. Назарова

магистрант,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)

ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

Таганрог, Россия;

М.С. Дядченко

кандидат искусствоведения, доцент,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)

ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

Таганрог, Россия

ВЛИЯНИЕ НАРОДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ НА ФОРМИРОВАНИЕ НРАВСТВЕННОГО ПОТЕНЦИАЛА МЛАДШЕГО ПОДРОСТКА

Alexandra M. Nazarova

undergraduate,

Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)
Rostov State University of Economy
Taganrog, Russia;
Maria S. Dyadchenko
PhD in Art Criticism, Associate Professor
at the Department of Pedagogy of Preschool,
Primary and Further Education,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)
Rostov State University of Economics
Taganrog, Russia

THE INFLUENCE OF FOLK MUSIC TRADITION ON THE FORMATION OF MORAL POTENTIAL OF A YOUNG TEENAGER

Аннотация. Данная статья посвящена теоретическому обоснованию вопроса влияния народной музыкальной традиции на формирование нравственного потенциала младшего подростка. Раскрывается содержание процесса формирования нравственных ценностей подростков посредством народной музыки, ее эмоциональное воздействие на них. Отмечаются негативные факторы, влияющие на этот процесс. В результате теоретического обоснования проблемы намечаются пути и способы организации данного процесса.

Abstract. This article is dedicated to the theoretical justification of the issue of the influence of folk musical tradition on the formation of the moral potential of younger adolescents. It reveals the content of the process of forming moral values in adolescents through folk music and its emotional impact on them. Negative factors affecting this process are noted. As a result of the theoretical substantiation of the problem, paths and methods for organizing this process are outlined.

Ключевые слова: народная музыка, традиции, нравственный потенциал, воспитание, подростки.

Keywords: folk music, traditions, moral potential, upbringing, teenagers.

Ведущая роль в нравственном воспитании младших подростков отводится народной музыке, которая, в свою очередь, является носителем, выразителем и отражением духа народа. В ходе знакомства с народной музыкой происходит развитие духовного потенциала личности, позволяющее человеку не только внутренне преобразиться в соответствии с идеалами истины, доброты и красоты, но и творчески трансформировать окружающую действительность в согласии с этими принципами.

Актуальность исследуемой темы обусловлена рядом факторов, связанных с современными вызовами в сфере воспитания молодежи и сохранения культурного наследия. В условиях глобализации и стремительного изменения культурных ориентиров происходит значительное вытеснение традиционных ценностей, в том числе и народных музыкальных традиций. Важно подчерк-

нать, что именно в период младшего подросткового возраста (10–14 лет) происходят ключевые этапы формирования нравственных убеждений и ориентиров, которые во многом определяют дальнейшее поведение и личностное развитие.

Современные подростки сталкиваются с влиянием многочисленных глобальных трендов и технологий, которые нередко заменяют традиционные формы воспитания. В условиях информационной насыщенности и массовой культуры, ориентированной на коммерциализацию и развлечение, наблюдается ослабление традиционных нравственных ориентиров. Это создает потребность в поиске эффективных и доступных методов воспитания, которые могли бы сбалансировать эти внешние воздействия и поддержать гармоничное развитие личности подростка.

Воспитание через народную музыку приобретает особую значимость в современном мире по нескольким причинам: во-первых, стремительное развитие средств массовой информации делает необходимым установление межнационального взаимопонимания, основанного на осознании культурных значений чужих народов, во-вторых, это обусловлено заметным прогрессом в области медиаобразовательных технологий. Возрастает потребность в изучении своих корней, традиций своего народа. В современных условиях, считает З.И. Гладких, возрастает интерес к фольклору как выразителю и воспитателю национального самосознания [2].

Нельзя не согласиться с С.В. Зотовой в том, что «в рамках единых духовных ценностей культура сохраняет уникальность субкультур отдельных народов, регионов, социальных групп. Как бы ни прогрессировали культурные коммуникации, самую высокую степень активного включения индивидов в духовное творчество может обеспечить лишь развитие культуры конкретного региона, конкретной общности» [3].

Народная музыка является мощным носителем культурных и моральных традиций, в ней заложены ценности и представления о правильном поведении

в обществе. Через народные песни, танцы и обряды подростки могут познакомиться с такими понятиями, как трудолюбие, уважение к старшим, верность, любовь, честность, справедливость. Например: песни о труде воспитывают в подростках уважение к любой работе, ценность труда и ответственность; песни о семье и любви помогают осознать важность поддержания крепких семейных отношений, заботы о близких и честности в отношениях; песни о дружбе и взаимопомощи укрепляют чувства коллективизма, взаимовыручки и понимания. Эти нравственные уроки, выраженные через музыкальные произведения, становятся частью мировоззрения подростков и способствуют формированию их внутреннего морального компаса.

Педагогическое и воспитательное значение народной музыки, а особенно песен, заметили еще наши предки. «В песне определенно присутствует педагогическая идея, она обуславливает образовательно-воспитательную функцию песен. Народная педагогика эмпирическим путем приходила к выяснению воспитательно-образовательных функций песен» [1].

Также, народные музыкальные традиции отличаются яркой эмоциональной насыщенностью, что делает их мощным инструментом воздействия на чувства подростков. Слушание народных песен, особенно тех, которые затрагивают темы любви, потери, честности и справедливости, может вызывать у подростков сильные переживания и осознание нравственных аспектов жизни. Эмоциональное восприятие музыки помогает подросткам лучше понять нравственные проблемы и ориентиры, сделать выводы на основе эмоционального отклика. Например, песни, передающие боль утраты или радость победы, учат подростков воспринимать эмоциональные и моральные аспекты жизни, формируя в них способность к эмпатии, сочувствию и пониманию чужих чувств.

Таким образом, народная музыкальная традиция оказывает значительное влияние на формирование нравственного потенциала младших подростков. Через народные песни, танцы и обряды подростки воспринимают важные

моральные ценности, учатся эмпатии, честности, уважению, коллективизму и патриотизму. Народная музыка не только способствует эмоциональному и интеллектуальному развитию подростков, но и является мощным инструментом воспитания, который помогает формировать у них нравственные ориентиры и правильные жизненные позиции.

Библиографический список

1. Волков Г.Н. Этнопедагогика: учебник. – М., 2000. – 176 с.
2. Гладких З.И. Национальный образ мира и художественное образование // Искусство и культура. – 2004. – № 1. – С. 11–24.
3. Зотов С.В. Традиции как константы национальных культур // Вестник МГУКИ. – 2006. – № 3. – Ч. 2. – С. 11–16.

В.В. Степаненко

магистрант,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)

ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

Таганрог, Россия.

Научный руководитель: **М.С. Дядченко**

кандидат искусствоведения, доцент,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)

ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

Таганрог, Россия

**АРТ-ПРОЕКТ КАК ИНСТРУМЕНТ ЛИЧНОСТНОГО
РАЗВИТИЯ ПОДРОСТКОВ**

Valeria V. Stepanenko

undergraduate,

Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)

Rostov State University of Economy

Taganrog, Russia.

Scientific adviser: **Maria S. Dyadchenko**

PhD in Art Criticism, Associate Professor,

at the Department of Pedagogy of Preschool

Primary and Further Education

Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)

Rostov State University of Economics

Taganrog, Russia

ART PROJECT AS A TOOL FOR PERSONAL DEVELOPMENT OF TEENAGERS

Аннотация. В статье рассматривается влияние арт-проектов на личностное развитие подростков. Акцентируется внимание на преимуществе коллективной работы в рамках таких проектов. Подчеркивается, что арт-проекты способствуют не только развитию художе-

ственных навыков, но и формированию уверенности в себе, что является важным аспектом в подростковом возрасте.

Ключевые слова: арт-проект, творческие навыки, критическое мышление, социализация, подростки.

Abstract. The article examines the impact of art projects on the personal development of adolescents. The emphasis is on the benefits of teamwork within such projects. It is emphasized that art projects contribute not only to the development of artistic skills, but also to the formation of self-confidence, which is an important aspect in adolescence.

Keywords: art project, creative skills, critical thinking, socialization, teenagers.

Современное образование сталкивается с вызовом – как развить у подростков творческие способности, необходимые для успешной адаптации в быстро меняющемся мире. Арт-проекты становятся действенным инструментом для стимулирования креативности, предоставляя учащимся возможность выразить свою индивидуальность и развить важные навыки. В этом контексте арт-проекты служат не только средством самовыражения, но и платформой для совместного обучения и творческого взаимодействия.

Тема арт-проектов в образовании и их влияние на развитие подростков становится все более актуальной и изучаемой в педагогической среде. Разные аспекты этого явления исследуются учеными, педагогами и практиками в рамках образовательных учреждений, среди которых можно отметить исследования Л.С. Выготского, Джона Дьюи, Т.А. Боярской, А.И. Шалуновой.

Определения понятия «арт-проект» в контексте педагогики могут варьироваться в зависимости от концептуальных подходов и целей исследования. Так, Джон Дьюи, американский философ и педагог, подчеркивал интеграцию искусства в образовательный процесс. Он считал, что арт-проект – это «платформа для активной познавательной деятельности, где учащиеся могут исследовать свои идеи и производить знания через творчество» [3, 74].

В свою очередь Т.А. Боярская, российский педагог, рассматривала арт-проекты как «особую форму интеграции учебных предметов, где учащиеся через художественные практики могут исследовать и обобщать учебный материал, развивая умение работать в команде и выражать собственные мысли» [1, 14].

роме того, хотя Л.С. Выготский не говорит напрямую об арт-проектах, его идеи о зоне ближайшего развития и важности социального взаимодействия

в обучении могут быть адаптированы для понимания арт-проектов как способа развития творческих способностей и социализации подростков [2].

Подавляющее большинство научных публикаций и диссертационных работ по данной теме фокусируется на практическом применении арт-проектов, их влиянии на:

- развитие критического мышления и креативности у подростков;
- улучшение социального взаимодействия и командной работы;
- повышение вовлеченности учащихся в образовательный процесс.

Таким образом, мы можем сказать, что арт-проект представляет собой организованное мероприятие, в рамках которого участники создают произведения искусства, основываясь на общей теме или концепции. Это может быть проект в области живописи, театра, музыкального или танцевального искусства, фотографии и многих других форм. Такие проекты значительно различаются по масштабу и формату, могут быть краткосрочными или долгосрочными, а также включать в себя различные элементы взаимодействия: от индивидуальных работ до коллективных поисков решений.

Для более глубокого понимания пользы и целесообразности таких проектов, рассмотрим их предполагаемые результаты более подробно.

Одним из ключевых аспектов арт-проектов является возможность самовыражения. Подростки, участвуя в таких проектах, могут исследовать свои чувства, мысли и идеи через творчество. Это особенно важно в период становления личности, когда молодые люди ищут способы быть понятыми и принятыми обществом.

Арт-проекты требуют от участников не только творчества, но и анализа. Учащиеся должны осмыслить, как их идеи могут быть реализованы, и какие решения необходимо принять для достижения желаемого результата. Это развивает критическое мышление и помогает подросткам научиться декомпозировать проблемы, выстраивать логические цепочки и находить нестандартные решения.

А также такие проекты зачастую требуют сотрудничества, что способствует развитию социальных навыков. Работая в команде, подростки учатся коммуницировать, слушать мнения других, договариваться и делиться ответственностью. Эти навыки имеют важное значение не только в образовательном процессе, но и в будущей профессиональной деятельности.

Подводя итог, можно сказать, что арт-проекты представляют собой уникальную площадку для развития творческих способностей подростков. Они способствуют не только их художественному самовыражению, но и формированию важнейших навыков, таких как критическое мышление, коммуникация и сотрудничество. В условиях современного образования арт-проекты становятся важным инструментом, способствующим подготовке молодежи к вызовам XXI века. Инвестиции в создание таких инициатив в образовательных учреждениях могут значительно повысить качество образования и личностного развития подростков, формируя творческую, креативную и социально активную молодежь.

Библиографический список

1. Боярская Т.А. Интеграция искусства в образовательный процесс // Педагогическое образование в России. – 2015. – № 5. – С. 12–15.
2. Выготский Л.С. Мышление и речь. – М., 1982. – 340 с.
3. Дьюи Джон. Как мы думаем. – М., 1997. – 256 с.
4. Шалунова А.И. Интерпретация арт-проектов в современном образовании // Современные проблемы науки и образования. – 2021. – № 1. – С. 45–50.

М. К. Омирбекова

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Казахстан.

Научный руководитель: **Г.П. Овсянкина**

доктор искусствоведения, профессор,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия

ВОЗМОЖНОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВЕ

Mariya K. Omirbekova

graduate student,
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen
St. Petersburg, Russia, Kazakhstan.
Scientific adviser: **Galina P. Ovsyankina**,
Doctor of Arts, Professor,
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen
St. Petersburg, Russia

POSSIBILITIES OF IMPLEMENTATION OF THE PEDAGOGICAL POTENTIAL OF CLASSICAL MUSIC IN MODERN MUSIC EDUCATIONAL ACTIVITIES

Аннотация. Проведен обзор данных литературы по вопросам педагогического потенциала классической музыки в современном музыкальном просветительстве. Акцентируется внимание на вопросах создания развивающей музыкальной среды в социуме путем совершенствования музыкального образования, начиная с младшего школьного возраста. Большие возможности кроются в широком использовании медиапространства для реализации педагогического потенциала классической музыки ведущих педагогов-музыкантов.

Abstract. The article presents the results of a review of literature data devoted to the pedagogical potential of classical music in modern musical educational activities. The attention is focused on the need to create a developing musical environment in the society, where the problem of improving musical education, starting from primary school age, is highlighted. Great opportunities lie in modern musical educational activities with the wide use of the media space, which will be significantly enriched by introducing the pedagogical potential of classical music by leading music teachers.

Ключевые слова: музыкальное образование, классическая музыка, педагогические концепции, музыкальное просветительство, медиапространство, организованная музыкальная среда.

Keywords: musical education, classical music, pedagogical concepts, musical education activities, media space, organized musical environment.

Нравственное и духовное возрождение общества, крайне востребованное в настоящее время, связывают с воспитанием успешного социального человека с развитыми духовными запросами, высоким творческим потенциалом, эмоциональным интеллектом. В формировании этих свойств личности исключительная роль всегда отводилась классической музыке, «способной совершенствовать мир» [5, 96] – носителю таких социокультурных функций, как эстетическая, личностно-преобразующая и познавательно-коммуникативная. Ведь «музыкальная культура масс – это гигантский, далеко еще не исчерпанный резерв духовных сил народа» [2, 124].

Современная ситуация такова: академические музыкальные жанры агрессивно вытесняются из информационного поля. Это обусловлено, во-

первых, усложнением и обновлением содержания и выразительности языка академической музыки; во-вторых, изменением звуко-тембрового поля, появлением технической музыки. Кроме того, с началом XX века новые жанры и целые направления заполнили массовую музыкальную культуру [7, 187], а значимость социально-культурных функций просветительских учреждений культуры и искусства, включая музыкальные учебные заведения, значительно уменьшилась [1].

Воздействие различных жанров музыки иллюстрируют «данные отечественных исследователей: 15 минут ежедневного прослушивания классической музыки улучшают умственные способности подростка, а после сорока минут прослушивания рока семиклассники на время забывают таблицу умножения» [9, 5]. Повсеместное распространение музыки «ведет к девальвации ее <...> как искусства..., к потере <...> могучего эстетического, идейного, нравственного влияния на человека, <...> познавательной и воспитательной силы» [2, 124]. Кроме того, длительное игнорирование колоссального значения искусства в воспитании нравственных ориентиров личности привело к утере ценностных основ общества, особенно в молодежной среде, к нарушению гармонии между воспитанием и образованием. В погоне за «практически значимыми» знаниями упущена забота о формировании нравственного мира подрастающего поколения [7].

К настоящему моменту в сфере СМИ бытует засилье масскультуры, академические музыкальные жанры мало популярны. Исходя из этого, в современной педагогике музыкального образования и музыкальном просветительстве актуализируется проблема развития познавательного интереса к классической музыке.

Цель статьи – оценить на основании имеющихся в литературе данных возможности по реализации педагогического потенциала классической музыки в современном музыкальном просветительстве.

Просветительская деятельность, согласно Федерального закона Об образовании в РФ (от 29.12.2012 №273-ФЗ), осуществляется вне рамок образовательных программ и направлена на распространение знаний, ценностных установок, компетенций в целях интеллектуального, духовно-нравственного, творческого, физического и (или) профессионального развития человека. Фактически просветительская деятельность нацелена на последующее дополнительное развитие музыкально-эстетического статуса общества. «Основой музыкально-эстетического воспитания детей и юношества должно быть хорошо поставленное преподавание музыки... в общеобразовательных школах» [2, 35]. По убеждению В. А. Сухомлинского: «Музыкальное воспитание – это не воспитание музыканта, а прежде всего воспитание человека» [там же, с. 125]. Он подчеркивал: «Музыка пробуждает энергию мышления даже у самых инертных детей, являясь эмоциональным источником мышления» [там же, с. 125].

В школьном образовании с его гуманистической, личностной ориентацией крайне важно использование воспитательного потенциала музыки. Бытующая репродуцирующая педагогика, построенная на передаче знаний и навыков путем копирования, не нацелена на развитие творческого начала в ребенке. Тогда как для решения нравственной и творчески-развивающей направленности музыкально-педагогических систем, по мнению Г.П. Овсянковой, большую значимость приобретает «мотивация музыкального воспитания», поиск инновационных подходов к модернизации общего музыкального образования [7, 189].

В разных странах в XX веке активизировались разработки новых музыкально-педагогических систем (Э. Жак-Далькроз, К. Орф, З. Кодай, Ш. Судзуки, Б. Л. Яворский, Б. В. Асафьев и др.). Особого внимания заслуживает музыкально-педагогическая система Д. Б. Кабалевского. Прежде чем изложить принципы его системы, приводим результаты проведенных нами в 2023 году исследований об отношении к классической музыке респондентов 18–27 лет в России – РФ (154 человека) и Казахстане – РК (149 человек), закончивших

школу в 2003–2021 гг. Установлено, что те, кто дополнительно к школьным занятиям занимался музыкой, в 1,5 раза лучше знали ее ($93,1 \pm 2,0\%$ против $60,3 \pm 3,9\%$, $t_{\text{рф}} = 8,7$, $p < 0,001$; $76,3 \pm 3,5\%$ против $52,2 \pm 4,1\%$, $t_{\text{рк}} = 4,5$, $p < 0,001$). То есть наглядно проиллюстрировано более высокое качество музыкальных знаний у тех ребят, которые индивидуально занимались музыкой.

Приведенные данные лишний раз позволяют убедиться в верности утверждения Д. Б. Кабалецкого о том, что «нужна методика, которая помогла бы решению коренного вопроса музыкальных занятий в школе: как заинтересовать, увлечь школьников музыкой?» [2, с. 6]. Он считал, что «главное... это вызвать в детях и подростках ясное понимание и ощущение того, что музыка (как все искусства) – не простое развлечение и не добавление, ... а важная часть самой жизни» [там же, с. 7]. Именно вопросы интереса и увлеченности являются фундаментальной проблемой всей педагогики.

Идея Д.Б. Кабалецкого – заинтересовать детей музыкой, строя обучение на «трех китах»: *песне, танце и марше*, начиная с первого класса, обусловлена тем, что «Три кита» «пронизывают всю классическую и современную музыку – симфоническую и камерную, вокальную и инструментальную» [2, 9]. «Опора на них дает возможность уже с первого класса незаметно, без особых усилий входить в любую область музыкального искусства, включая сложнейшие области оперы, балета, симфонии, кантаты» [там же, с. 11]. Творческий подход к учебной программе с выбором высоко художественных и увлекательных для детей произведений содействует «формированию идейных убеждений, нравственных идеалов и эстетического вкуса» [там же, с. 15], «выработке “иммунитета против пошлости”», то есть решает задачу и нравственного воспитания [там же, с. 123]. Развлекательная музыка «обладает способностью отуплять сознание человека» [там же, с. 73]. В то же время человек, «любящий и понимающий серьезную музыку, обычно ценит и прелесть легкой музыки, всегда умея при этом отличить хорошее от плохого» [там же, с. 74].

А.С. Ключев, подчеркивая положительные стороны программы Д.Б. Кабалеvского, указывает на ряд недостатков, в том числе незначительное внимание, уделяемое хоровому пению. Новые альтернативные программы, созданные для преодоления указанных недостатков, имеют два серьезных упущения: во-первых, они обращены только к части учеников (1–8 классы); во-вторых, «предполагают изучение музыки не в полном объеме ее качественных характеристик». В связи с этим А.С. Ключев разрабатывает собственную авторскую программу по музыке для школьников с поурочной разработкой, где преодолены два вышеуказанные упущения [5, 66].

Приобщению к музыке способствует эмоциональное, активное восприятие. Вне восприятия, когда музыку по-настоящему не слышат и не размышляют о ней, она «как искусство вообще не существует» [2, 21]. Музыкальное восприятие – сложный, чувственный, поэтический процесс, наполненный глубокими внутренними переживаниями. Классическая музыка с ее особой эмоциональной заразительностью заставляет переживать духовные ценности, делая их собственным опытом личности [9, 6]. Восприятие музыкальных образов – это своеобразная творческая деятельность.

Различные экономические и политические причины в XXI веке, главенство массовых музыкальных жанров привели к значительным изменениям в системе образования и, как следствие, к обнищанию музыкальной жизни социума. Факторы риска гуманитарного кризиса связаны с глобальным расширением интернета и СМИ. Чрезмерное пользование ими трансформирует мышление, ведет к потере аналитического подхода и целостной картины мира, изменению системы ценностей человека. Но информатизация способов познания и приобщения к культурно-историческим ценностям актуализировала вопрос о реформатировании системы современного образования, в том числе и музыкального, с включением информационных технологий. Все это вызвало необходимость разработки новых концепций музыкального образования с на-

целенностью на развитие творческого потенциала личности ребенка, иными словами, на развивающее обучение в музыке.

Воспитанию культуротворческой личности посвящена концепция Ю.Н. Холопова и В.Н. Холоповой, в основе которой лежит междисциплинарный метод познания музыкального искусства в широком культурном контексте [4].

В концепции Л.В. Школяр определены составляющие педагогической стратегии формирования музыкальной культуры школьников: музыкальный опыт, музыкальная грамотность, музыкально-творческое развитие [6]. Особое внимание уделяется младшему школьному возрасту. Система Л.В. Школяр, базирующаяся на триаде Д.Б. Кабалевского, ставит цель сформировать высокий уровень музыкальной культуры и личностно-творческий потенциал обучающихся.

Л.Э. Шевчук, Е.Б. Покивайлова подчеркивали, что детям XXI века важна связь музыки с реальной жизнью: практические формы обучения позволяют активно погрузиться в музыку, сформировать творческие навыки, дающие безграничные возможности духовного развития личности.

Программа музыкального образования, предлагаемая И.С. Казаковой, построена на основе мультимедиа, которое всё активнее входит в музыкальную педагогику. Ее цель – «формирование ценностного позитивного отношения студентов к классической музыке в ходе творческой полихудожественной деятельности при создании мультимедийных аудио – визуальных композиций» [3, 14–15].

М. В. Сайфуллина разработала программу «Я вхожу в мир искусств» [8], в которой реализованы социокультурные функции классической музыки. Она строится на общении детей с шедеврами мирового искусства, что обогащает их духовный мир, развивает понимание различных видов искусства в синтезе с музыкой.

Ю.В. Смольская для повышения интереса к классической музыке у учащихся предложила ряд методов: для работы с учеником в классе – метод соотнесения произведений по принципу подобия; для занятий в домашних условиях – метод привлечения медиа-средств. Наибольший интерес учащихся к музыкальным занятиям развивается в процессе участия в деятельности *Педагогической филармонии*.

В.Я. Семёнов видит эффективность «СС-метода» в развитии интереса к классической музыке у подростков на основе задействования ее в популярных *социальных сетях* (СС). Там ребята могут обмениваться любимыми произведениями, а это стимулирует их посещение соответствующих социальных сетей.

А.Р. Вильданова обобщила методы по активизации восприятия академической музыки, предлагаемые Д.Б. Кабалевским, Э.Б. Абдуллиным, О.П. Радыновой, Н.А. Ветлугиной, Е.Д. Критской, А.А. Пиличяускасом, Л.В. Горюновой, Л.В. Школяр, М.С. Красильниковой, Л.Г. Дмитриевой, Н.М. Черноиваненко.

Ю. . Смольская приводит данные Л.Г. Савенковой, Л.И. Уколовой о том, что в процессе занятий художественным творчеством – музыкой, хореографией, живописью наблюдается переход от «клипового мышления» к формированию более целостной картины мира.

Для модернизации общего музыкального образования необходимо воспитывать учителей, способных найти взаимодействие с новым когнитивным типом обучающихся. Кроме того, одним из приоритетов для обеспечения высокого уровня художественно-эстетического, творческого, личностного развития обучающихся должен стать культурно-просветительный вектор. Поэтому продолжается развитие идеи о важности подготовки специалистов на музыкально-педагогических факультетах. Здесь важную роль играет концепция Л. И. Уколовой о педагогически организованной музыкальной среде с целенаправленной работой по духовно-нравственному развитию учащихся.

Еще один крайне значимый аспект связан с тем, что в школьной программе уделяется мало времени музыкальному образованию. Оно должно стать просветительством с системным подходом по введению молодежи в мир высокой музыки. При этом многое можно почерпнуть из советского опыта, когда академической музыке придавалась важная социальная функция по формированию «культурности» и общественная значимость придавалась классическому музыкальному наследию. Е.Н. Яковлева доказывает, что «сегодня сама ситуация диктует необходимость создания во всех регионах России активно действующих музыкально-просветительских центров» [10, 8].

При подготовке будущего педагога-музыканта как просветителя О.Е. Мишина обращает внимание на перспективность метода творческих проектов. «Бесспорное преимущество культурно-просветительских проектов – матричная основа, благодаря чему идеи могут принимать самые многоликие формы в пространственно-временной системе координат и переносить публику в разнообразные социокультурные контексты» [1, 41].

В ходе нашего исследования было установлено: из 100 опрошенных в возрасте 18–27 лет классическую музыку хотели бы слушать $74,7 \pm 3,5\%$ россиян и $85,2 \pm 2,9\%$ казахстанцев. Половина из них готовы посещать лекции о классической музыке, хотя респонденты слушают классическую музыку чаще всего на онлайн-платформах ($79,2 \pm 23,3\%$ и $76,5 \pm 3,5\%$, соответственно). Эти данные наводят на мысль, что музыкальное просветительство имеет благодатную почву в лице молодежного поколения как в России, так и в Казахстане. В настоящее время музыкально-просветительская деятельность педагога-музыканта сводится к посещению с обучающимися концертных залов, лекториев, проведению концертов (концертов-лекций, концертов-бесед), музыкальных бесед и т. д. [1].

Современные слушатели задумываются над тем: зачем идти на концерт, лекцию и т. д., если их можно просто скачать из интернета? Е.Н. Яковлева в «Классификации форм и видов музыкального просветительства» под рубри-

кой «Классификация по связи с медиапространством» выделяет «радио, телевидение, звуконосители, интернет-пространство, полномасштабный экран» [10, 32]. На сегодняшний день актуальным становится конструирование нового коммуникативного пространства музыкальной культуры, создаваемого цифровым файлом, существенно расширяющим возможности музыкальной коммуникации.

Авторы и продюсеры Way2Art создали интернет-проект «Ауфтакт» с короткими видео-рассказами о музыкальных произведениях. Цикл «Знаем, что слушаем» построен на возможности кое-что узнать об исполняемой музыке до покупки билета или даже по дороге на концерт. Следуя принципу «развлекая, поучай», представление материала в видеороликах построено на коротком описании, небольшом смешном тесте после каждого произведения. В современной массовой культуре оперная классика широко используется в виде аудиозаписи во время поездки в автомобиле, при занятии фитнесом и использовании оперного фрагмента в качестве телефонного рингтона. Это способствует популяризации оперной классики и ее закреплению в массовом сознании.

В отечественном музыкальном просветительстве сложились различные подходы к вовлечению слушателя в мир музыки. Назовем: наглядный показ, примеры, слушание, накопление слушательского опыта и т. п.

Таким образом, в нравственном и духовном возрождении нашего общества, как и в течение многих десятилетий, исключительную роль может сыграть классическая музыка благодаря присущим ей эстетической, личностно-преобразующей и познавательной-коммуникативной функциям.

Для создания соответствующей музыкальной среды в социуме главной проблемой становится совершенствование музыкального образования путем решения вопросов мотивации музыкального воспитания, гармонии между воспитанием и образованием, начиная с младшего школьного возраста, когда закладываются основы теоретического мышления, формируется нравственный мир ребенка и подростка.

Крайне важны соответствующим образом подготовленные педагоги, причем педагоги-просветители. Большие возможности кроются в музыкальном просветительстве с широким использованием медиапространства. Оно значительно обогатится за счет внедрения теоретического и практического опыта по реализации педагогического потенциала классической музыки ведущих педагогов-музыкантов, в частности, по пробуждению интереса, обоснованию мотивации, активному погружению в музыку и связи ее с реальной жизнью.

Библиографический список

1. Борисова Е.Н., Мишина О.Е. Культурно-просветительский проект как форма коммуникативной деятельности студента в вузе в условиях изменяющейся социокультурной среды // Проблемы современного педагогического образования. – 2017. – № 55–6. – С. 31–41.
2. Кабалецкий Д.Б. Воспитание ума и сердца: книга для учителя. – М., 1984. – 206 с.
3. Казакова И.С. Педагогические условия развития интереса к классической музыке у современной молодежи: на материале работы в педагогическом колледже: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 2008. – 23 с.
4. Казанцева Л.П., Холопова В.Н. Тайны содержания музыки в российской педагогике // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 1(4). – С. 22–28.
5. Клюев А. С. Сумма музыки. – М., 2021. – 520 с.
6. Музыкальное образование в школе: учебное пособие / под ред. Л.В. Школяр. – М., 2001. – 232 с.
7. Овсянкина Г.П. Творческое влияние ведущих музыкально-педагогических систем первой половины XX века на совершенствование современного музыкального образования // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2019. – № 193. – С. 187–193.
8. Сайфуллина М.В. Музыкально-эстетическое воспитание как социокультурный процесс: дис. ... канд. культ. – Томск, 2002. – 182 с.
9. Чечина С.Н. Воспитательный потенциал музыкального искусства // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 2. – С. 263.
10. Яковлева Е.Н. Возрождение традиций музыкального просветительства в молодежной среде (на материале региональной культуры Курской области): автореф. дис. ... д-ра искусств. – Саратов, 2016. – 60 с.

М.В. Золина

магистрант,

Таганрогский институт им. А.П. Чехова (филиал)

ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)»;

И.И. Топилина

кандидат искусствоведения, доцент,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)

ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)»

Таганрог, Россия

ОСОБЕННОСТИ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Maria V. Zolina

undergraduate,

Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)

Rostov State University of Economy

Taganrog, Russia;

Irina I. Topilina

PhD in Art Criticism, Associate Professor

at the Department of Pedagogy of Preschool,

Primary and Further Education,

Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)

Rostov State University of Economics

Taganrog, Russia

FEATURES OF SPIRITUAL AND MORAL EDUCATION OF CHILDREN OF PRIMARY SCHOOL AGE

Аннотация. В статье рассматриваются особенности воспитания духовно-нравственных качеств младших школьников. Подчеркивается важность этапа смещения акцентов с эгоцентризма дошкольника к духовным интересам личности, необходимость помощи ребенку в понимании себя и требований общества. Определяется роль авторитета педагога, его высокой личностной культуры.

Abstract. The article discusses the features of educating the spiritual and moral qualities of primary school students. The importance of the stage of shifting the emphasis from the egocentrism of the preschooler to the spiritual interests of the individual, the need to help the child understand himself and the requirements of society is emphasized. The role of the teacher's authority, his high personal culture is determined.

Ключевые слова: младший школьник; духовно-нравственное воспитание.

Keywords: junior schoolchild; spiritual and moral education.

Современное российское общество возвращается к своим историческим корням, духовно-нравственным ценностям, отечественным культурным традициям. В образовательных учреждениях ведется целенаправленная работа по формированию духовно-нравственных качеств младших школьников. Педагогам необходимо знать, какие нравственные понятия у детей уже сформированы, что еще не понято и что требует кропотливой индивидуальной работы. В научных работах В.В. Зеньковского, С.С. Куломзиной, Л.В. Суровой, Е.Н. Шестун подчеркивается важность помощи ребенку в формировании духовно-нравственных качеств личности, т. к. детство – это начальный этап развития духовных сил человека, его разума, творчества и саморегуляции.

В работах С.С. Куломзиной представлено, что в младшем школьном возрасте усложняется понимание жизненных процессов; каждый ребенок в той или иной степени сталкивается с философскими категориями божественного, греховного в жизни, искупления, воскресения, веры. Автор вводит понятие «мир души» как процесс самовидения и самочувствования, на основе проживания жизненных «проектов» сказочных и мультипликационных героев, персонажей игр, детского фольклора. Таким образом воспитание младших школьников может ориентироваться на важные в данном возрасте героические образы, которым ребенок будет подражать и у которых будет учиться доброжелательности, гуманизму и отзывчивости. Дети раскрывают применительно к своему поведению такие категории духовно-нравственных качеств как чувство долга, стыда, недовольства собой, что в дальнейшем определяет их нравственность для себя, а не для других.

В воспитательном процессе на начальной ступени школьного обучения нужно учитывать возрастные и индивидуальные особенности развития ребенка, т.к. в каждом возрасте детства присутствует качественно иной тип психологического и личностного развития. У детей младших классов активно развиваются познавательные процессы, которые приобретают опосредствованный характер и осознанность. Активизируются индивидуальные свойства мышления, памяти, внимания, повышается ответственность за процесс обучения. По утверждению Л.С. Выготского в младшем школьном возрасте мышление выходит в центр сознательной деятельности ребенка, «память в этом возрасте становится мыслящей, а восприятие – думающим» [2, 56].

В трудах В.В. Зеньковского раскрывается что, в воспитании младших школьников происходит смещение акцентов с эгоцентризма дошкольника к духовным интересам личности. При этом ребенок хочет понять и с интересом осваивает, приспосабливается к законам окружающего мира и социума. Для него становятся важными моральные правила, являющиеся ограничителями многих действий. Автор пишет: «Гетерономность моральной жизни определя-

ется не столько неспособностью сформировать свои собственные моральные идеи и склонностью брать их из традиций, но и устремлением именно к тому, чтобы понять, что «нужно» делать. Это мораль не творчества, а послушания и следования авторитетам, это радостный отказ от случайностей своих моральных выдумок в пользу правил и идей, воплощаемых в ярких образах. Это мораль подражания и возвеличение героев» [3, 181]. Постепенно в воспитании духовно-нравственных качеств детей все сильнее проявляется индивидуальное поведение и приверженность определенным ценностям национальной культуры и традиций.

Важно отметить что процесс воспитания становится более насыщенным, стимулирующими самосознание, критическую самооценку, активно формируются ценности личностного поведения и общения, появляются осознанные представления о малой и большой Родине, своем народе и его традициях. Будучи усвоенными, новые знания приводят к возникновению и развитию новых качественных образований, таких, как рефлексия и анализ собственного поведения, подводящие ребенка к нравственному выбору. У ребенка появляются способности к регуляции нравственного поведения, достижение которой позволяет ему действовать осознанно, руководствуясь при этом социально выработанными, общепринятыми правилами поведения, что приводит по мнению Д.Б. Эльконина к возникновению и усвоению знаний о нравственных нормах и осмысленному отношению к самому себе; к развитию духовно-нравственных качеств в специфически развивающихся индивидуальных психических процессах [4]. Так младший школьник осуществляет переход к конкретно операциональному мышлению на основе перестройки всех психических процессов и формирование глубинных формаций сознания в сотрудничестве с другими людьми. Ребенок учится познавать внешний мир и на основе этого опыта понимать себя и свой внутренний мир. В духовно-нравственной сфере появляются ранее не известные ценности, которые в дальнейшем на всю жизнь определяют структуру основных качеств и свойств личности человека. Внутреннее

развитие переходит на качественно иной более высокий уровень, и ребенок становится активным строителем собственной духовно-нравственной сферы, в которой появляется упорядоченная система ценностей и нравственных норм, оформляется собственная позиция в отношении поведенческих качеств.

В начальной школе процессы воспитания обогащаются новыми смыслами мира культуры, искусства, традиций, переходящих во внутренние установки личности на саморазвитие и формирование системы ценностей. Воспитание духовно-нравственных качеств становится важным явлением в жизни ребенка, у него возникает живой интерес к познанию, принятию поведенческих стандартов и социальных установок, заложенных в искусстве и культуре. На основе воспитания и активного развития духовно-нравственных качеств дети формируют свои творческие интересы и потребности, национальную идентичность и гражданственность, поведенческую и чувственную сферы личности. Это проявляется, например, в мотивации к познанию нравственных законов на основе образов отечественной культуры и искусства; развитии навыков регуляции и самооценки в поступках и поведении; присвоении нравственных критериев жизнедеятельности через воспитательные процессы и учебную работу; в пополнении знаний и навыков нравственных правил и норм поведения; в налаживании дружеских отношений со сверстниками и взрослыми в учебе, жизни и быту.

В данном возрасте важнейшие новообразования появляются во всех сферах психического развития ребенка. У памяти появляется ярко выраженный познавательный характер, яркие примеры нравственного и безнравственного поведения сохраняются на всю жизнь. Причем если эти примеры приведены и закреплены в художественных образах, то они становятся еще более запоминающимися и актуальными. Ребенок от непроизвольного восприятия перестраивается на произвольное, где формируется целенаправленное наблюдение за героем или личностью другого человека. Эмоции становятся обобщенными, дети получают способность к копированию и присваиванию боль-

шого количества нравственных примеров. Духовно-нравственные основы общения в процессе воспитания становятся платформой для развития и закрепления духовно-нравственного поведения. По мнению В.В. Зеньковского подражание старшим направляет на усвоение социальных навыков, а в дальнейшем на социальное созревание личности.

В это время важно чтобы сам педагог обладал большим авторитетом, педагогической и личностной культурой. Самой значимой личностью для младших школьников, особенно в первые два года обучения, становится педагог, именно его оценки, суждения воспринимаются ребенком в качестве истинных, не подлежащих проверке. «Ребёнок тянется к учителю, в котором хотел бы видеть прежде всего справедливость, добро, внимание. Ребёнок чувствует и даже понимает, что учитель – это много знающий человек. Поэтому для части детей в их учителе первостепенную важность приобретает человеческое начало, а для других – начало специфически педагогическое, «учительское» [1, 35]. Отношения «ребёнок – взрослый» обновляются и приобретают высокий уровень значимости для младшеклассника, который видит в педагоге руководителя, координатора всех форм деятельности и поведения, мотивационный центр собственного развития и пример для подражания. Чем глубже и многограннее натура и духовный мир педагога начальной школы, тем полнее может быть воспитательное воздействие и благоприятнее будет среда в духовно-нравственном пространстве, созданном учителем для становления определенных черт и качеств личности.

На основании вышеизложенного можно сделать следующие выводы: младший школьный возраст является важнейшим этапом жизни ребенка, в котором происходит активное формирование духовно-нравственной сферы личности; в данном периоде детства формируются духовно-нравственные компетенции, которые в дальнейшем будут участвовать в формировании важных сторон личности. Существенным фактором для развития духовно-нравственных качеств детей является искусство и культурные традиции, в которых

скрыты параллели реального и духовного миров, а также ценностные структуры многих явлений и поведенческих стереотипов людей.

Библиографический список

1. Болдырев Н.И. Нравственное воспитание школьников. – М., 1979. – 102 с.
2. Выготский Л.С. Сборник сочинений: в 6 тт. – М., 1984. – Т. 4. – 435 с.
3. Зеньковский В.В. Психология детства. – М., 2020. – 274 с.
4. Эльконин Д.Б. Детская психология: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М., 2007. – 384 с.

Т.В. Надолинская

доктор педагогических наук, профессор,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «Ростовский государственный
экономический университет (РИНХ)»
Таганрог, Россия

ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

Tatiana V. Nadolinskaya

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Taganrog Institute of AP Chekhov (branch)
Rostov State University of Economy
Taganrog, Russia

CREATIVE POTENTIAL OF THEATER PEDAGOGY IN THE EXECUTIVE ACTIVITY OF A TEACHER-MUSICIAN

Аннотация. Проведен анализ педагогических возможностей технологий театральной педагогики в исторической ретроспективе, выявлены пути эффективного использования системы К.С. Станиславского в процессе профессиональной подготовки будущих педагогов-музыкантов, показана научная ценность системы и ее связь с исполнительской деятельностью педагога. Раскрыты содержание и формы использования театральных технологий в процессе курсовой подготовки учителей, на основе изучения архивных и современных материалов выявлены особенности внедрения идей театральной педагогики в высшую школу. В статье раскрывается общее и различное в актерской и педагогической деятельности, анализируются формы и методы формирования творческого самочувствия исполнителя, подчеркивается важная роль выработки педагогической техники у музыканта. В итоге делаются выводы о том, что формы, методы и средства театральной педагогики необходимы для реализации творческого потенциала современного учителя.

Abstract. The analysis of pedagogical possibilities of the technologies of theatrical pedagogy in the historical retrospective is carried out. The ways of the effective use of the K.S. Stanislavsky's system in the process of professional training of future music teachers are revealed. The scientific value of the system and its connection with the performing teacher's activities are shown. The content and forms of use of theatrical technologies during the course preparation of teachers are disclosed. On the bases of the archival and modern materials study special features of the introduction of the ideas of theatrical pedagogy to the higher school are revealed. The article reveals the similarities and differences in the actor's and pedagogical activity, the forms and methods of forming the artist's creative self-esteem are analyzed, the importance of a role played by the musician in developing pedagogical technique is stressed. In the end, we conclude that forms, methods and means of theatrical pedagogy are necessary for realizing the creative potential of a modern teacher.

Ключевые слова: педагог, музыка, актер, театральные технологии, профессиональная подготовка, система, творческий потенциал.

Keywords: teacher, music, actor, theatrical technologies, professional training, system, creative potential.

В настоящее время подготовка учителей творческих специальностей требует новых педагогических условий для развития их творческого потенциала. Недостаточная разработанность научно обоснованной системы формирования художественно-игровой деятельности учителя музыки делает правомерным обращение к педагогическому инструментарию театральной педагогики. Актуальной задачей нашего исследования является разработка и внедрение интегративного курса, в котором театральная педагогика, чьи достоинства в педагогическом образовании были обоснованы нами в первой главе, заняла бы место дидактической подструктуры.

Не претендуя на полную картину описания истории использования театральной педагогики в подготовке учителя, остановимся на использовании театральной педагогики в 20-е гг. В это время вузы значительное внимание уделяли внеаудиторной, факультативной (клубной и студийной) работе, которая включала элементы театрального искусства и способствовала формированию педагогического мастерства студентов. К примеру, в Академии социального воспитания при участии П.П. Блонского были организованы студии изобразительного искусства, музыки и художественной речи, занятия по развитию вербальных элементов педагогической техники. В студии, созданной Т.Г. Маркарьяном, занимались развитием элементов психотехники на основе системы К.С. Станиславского. В других педагогических вузах открывались драматические, художественные, хоровые и вокальные студии.

Н.Н. Демянко, исследуя взаимодействие элементов театральной и общей педагогики в 20-е гг., отмечает, что на заседании комиссии по реформе высшей педагогической школы в июне 1923 г. в соответствии с «Положением о вузах» в числе прочих принципов построения учебных планов педвузов указывалась необходимость развития индивидуальных эстетических качеств педагога. Поэтому для усиления «эстетического начала» в профессионально-

педагогическую подготовку будущих педагогов вводились: изобразительное и тональное искусство, семинары по художественному чтению и рассказыванию, элементы ораторского искусства, развивающие культуру речи и постановку голоса будущего педагога [2].

В этот же период элементы театрального искусства вводятся в учебные планы педвузов как самостоятельные дисциплины. Выдающийся государственный деятель, нарком просвещения А.В. Луначарский первым объединил театральное искусство и педагогику, организовав педагогическую секцию Театрального отдела, где педагоги и театральные деятели одним из важных вопросов считали введение драматизации в учебный процесс [4, 10].

Основателем театральной педагогики по праву считают К.С. Станиславского. Его книги «Моя жизнь в искусстве» (1924), «Работа актера над собой» (1936) признаются основополагающими трудами, определившими развитие мирового сценического искусства. Система великого режиссера строится на фундаментальной основе – работах И.М. Сеченова по физиологии движений и двигательных ощущений и труде «Резервы головного мозга». В поисках путей к овладению актерским мастерством Станиславский опирается на закон о единстве психологической и физиологической жизни человека. Открытая К.С. Станиславским система «творческого самопогружения» и «внутреннего сосредоточения» была найдена им в трудах И.П. Павлова, посвященных исследовательскому рефлексу – умению развивать в себе «внутренне торможение», т. е. концентрировать внимание на самом главном. «Исследовательский рефлекс» Станиславский интерпретировал для людей творческих профессий и сделал «решающее открытие», согласно которому творческий процесс может стать управляемым.

П.М. Ершов, изучая творчество К.С. Станиславского, охарактеризовал его систему как науку об искусстве, которая характеризуется, во-первых, объективностью законов, ее составляющих, во-вторых, тем, что подлинная наука существует для удовлетворения нужд человеческой практики. Ученый делает

вывод, что в трудах Станиславского изложены результаты по воспитанию актера на совершенно новых принципах, в основе которых лежит творческая деятельность человека в условиях смоделированной действительности.

Система Станиславского представляет собой *учение о роли режиссера* в создании театрального спектакля. Режиссер – это создатель единого образа спектакля, который соотносит единый образ спектакля с замыслом драматурга, т. е. вступает в своеобразное соавторство с драматургом. Режиссерская трактовка драматургического произведения, его представления о смысле и задаче будущего спектакля воплощаются в *сверхзадаче* и *сверх-сверхзадаче* данного спектакля.

Научная ценность системы Станиславского заключается в том, что это труд исследователя, а не изобретателя. Его теория развенчивает идеалистическое представление о творчестве, как о чем-то сверхъестественном. Выдающийся деятель искусства первым сделал вывод о связи сознательного и бессознательного в творчестве актера и показал возможности *сознательного* управления *подсознательными* процессами творчества.

Сущность нового подхода К.С. Станиславский выразил формулой «искусство переживания». Игра актера не сводится к имитации состояния, ибо на каждом спектакле он заново проживает роль. Это предполагает, что актер пытается достоверно представить себя в рамках тех жизненных условий, в которых находится в пьесе его герой. По Станиславскому, высшая форма актерского творчества – *не играть* образ, а *стать* образом. В этом и заключается «искусство переживания» актера. Открытие Станиславского заключалось в том, что именно душевный мир актера он увидел как основной источник его творчества. Данное положение для нас является основополагающим, так как именно духовный мир, богатство театрально-образного воображения, опыт исполнительской деятельности оказывают воздействие на творческое саморазвитие самого педагога-музыканта.

В 30-е гг. одним из первых к театральной педагогике обращается А.С. Макаренко, применяя театральные этюды для подготовки будущих учителей к работе. В своих произведениях педагог-новатор одним из первых писал о значении артистизма в педагогической профессии. По мнению Макаренко, обучение молодых специалистов невозможно без вооружения их специальными знаниями и навыками, в частности навыками игровой деятельности: «Педагогическое мастерство заключается и в постановке голоса воспитателя, и в управлении своим лицом... Педагог не может не играть. Не может быть педагога, который не умел бы играть. Но нельзя просто играть сценически, внешне. Есть такой приводной камень, который должен соединять с игрой вашу прекрасную личность» [4, 268].

Актуальным для современного педагога любой специальности являются высказывание А.С. Макаренко о том, что специалист, работающий с детьми, должен иметь поставленный голос, уметь разговаривать с ребенком, владеть мимикой, позой, взглядом и управлять собственным настроением. Для выработки комплекса этой специальной подготовки, которая была охарактеризована как педагогическая «воспитательная техника», он, независимо от Станиславского, требовал от учителей разработки актерских этюдов для приобретения педагогического мастерства. Безусловно, здесь прослеживается прямая связь «воспитательной» – педагогической – техники с методикой, применяемой при обучении актерскому мастерству в театральной педагогике.

Рассмотрев научные взгляды педагогов указанного периода, обратимся к истокам взаимодействия театральной и музыкальной педагогики в подготовке будущих учителей музыки конца XIX – начала XX в. В этот период будущих учителей готовили в учительских семинариях, второклассных учительских школах, епархиальных училищах и духовных семинариях. Исследователь В.И. Адищев констатирует общий низкий уровень профессиональной подготовки учителей музыки, поскольку не все, кто закончил духовную семинарию,

знали ноты, музыкальную теорию, владели музыкальным инструментом и методикой обучения [1].

Анализ архивных материалов 1890–1920 гг. (к этим педагогическим изданиям относятся «Вестник образования», «Вестник просвещения», «Вестник воспитания», «Северный вестник», «Воспитание и обучение», журналы Министерства народного просвещения) показал, что государство выдвинуло перед школой и перед учителем новые задачи. В журнале «Вестник воспитания» (1901, № 4) публикуются высказывания немецкого профессора Л. Штейна о том, что в XIX в. человеческая мысль избавилась от застоя и фатализма, лежащего в основе мирозерцания Средневековья, поэтому совершенствуются формы общественной жизни, а вместе с тем совершенствуются и те чувства, которые определяют отношение личности к обществу.

Отсюда становится очевидным, что назрела необходимость организовать всеобщую «всесловную» школу, в которой будет преподаваться искусство, так как оно воздействует на эмоциональную сферу ребенка. «Забота об изящных искусствах имеет выдающееся значение для культурных наций, — значение гораздо большее, чем принято думать. Прекрасное преображает земную жизнь, возвращает здоровье больным душам. От созерцания его борец за культуру почерпает новое мужество и новое одушевление» [7, 74]. В результате заботой государства становятся не только учебные предметы в школе, но и подготовка будущих педагогов.

Один из видных деятелей искусства этого периода А.В. Никольский в статье «Образовательно-воспитательное значение музыки», опубликованной в «Вестнике воспитания» (1908, № 6), констатирует, что практически музыкальное образование направлено на обучение игре на фортепиано или пению, чаще всего сольному, реже — хоровому, редко встречаются лица, играющие на скрипке или виолончели, в гимназиях — на гитаре и балалайке. По представлению автора, наблюдается явный перевес исполнительской тенденции

над музыкально-образовательной, поэтому в школу необходимо ввести теорию музыкального языка и историю музыкальной литературы.

В начале XX в. для решения новых педагогических задач и учительских проблем по инициативе передовых деятелей искусства, музыкантов и педагогов (А. Городцова, Д. Локшина, К. Нелидова и др.), а также некоторых общественных организаций стали предприниматься конкретные шаги. К наиболее значительным мероприятиям в этом направлении относится организация хоровых и регентских классов в Петербургской певческой капелле и Московском синодальном училище, певческо-учительских курсов. Их деятельность по подготовке педагогических кадров для народных школ постепенно становится весьма масштабной и результативной.

В 1890–1900 гг. во многих городах были организованы летние певческие курсы по подготовке учителей. Алексей Николаевич Карасев организовал первые певческие курсы в 1887 г. в Киеве. В дальнейшем певческие курсы проводились в Москве (руководитель А.В. Никольский), Петербурге (С.В. Смоленский), Саратове, Екатеринбурге, Одессе, Перми (руководитель А.Д. Городцов). На некоторых курсах педагогическую работу проводили мастера хорового дела: А.А. Архангельский, П.Г. Чесноков, Н.М. Данилин. Учителям преподавались основы музыкальной грамоты, духовное и светское пение, игра на скрипке и фисгармонии, методика музыкальной работы в школе. Певческие курсы становятся значительным этапом в практике подготовки учителей пения.

Организация певческих курсов в Перми в 1896–1918 гг. имели много общего с подобными курсами в других городах, но в то же время значительно от них отличались. Именно здесь складывается стройная система профессиональной подготовки учителей, которая существовала многие годы, а не эпизодически (обычно летом), как в других городах. В народных школах Пермской губернии было создано около четырехсот хоров. Важно подчеркнуть, что здесь же впервые в широких масштабах осуществлялись школьные постановки оперных спектаклей. Возглавлял эту работу *Александр Дмитриевич Город-*

цов (1857–1918), известный не только как певец Императорских театров, но и хоровой дирижер и педагог.

В 1896 г. А.Д. Городцов впервые проводит в Перми летние курсы по подготовке учителей пения и руководителей хоров. Содержание певческих курсов включало преподавание анатомии и физиологии органов речи, гигиену голоса, методику обучения пению и нотной грамоте, занятия по хоровой литературе, обучение игре на скрипке и фисгармонии, искусство выразительного чтения и основы режиссерского дела. Занятия заканчивались экзаменом по всем дисциплинам. Певческие курсы Городцова, которые просуществовали более двадцати лет, оказали большое влияние на профессиональную подготовку учителей в России.

В учебную программу курсов включались выразительное чтение и основы режиссерского дела. Кратко остановимся на анализе этих учебных дисциплин. Вводя в программу занятий певческих курсов выразительное чтение, А.Д. Городцов стремился привить учителя умение грамотно и убедительно посредством литературного текста донести до учеников идею и смысл хорового произведения, ибо от выразительности слова во многом зависит выразительность пения. По его мнению, обучение мастерству чтения содействует воспитанию певческих навыков педагога, развивает у них общую культуру, поскольку знакомит их с лучшими образцами художественной литературы. В свою очередь заметим, что в настоящее время выразительное чтение стало необходимым условием педагогической техники и мастерства учителя любой специальности, и включается в содержание спецкурсов по актерскому мастерству.

В 1915–1918 гг. в содержание пермских курсов введен еще один новый предмет – основы режиссерского дела, что было обусловлено двумя причинами. Во-первых, курсисты сами выражали желание изучать режиссерское дело. Во-вторых, учителя пения являлись не только педагогами, но и органи-

зателями народных чтений, бесед, литературных вечеров, постановщиками спектаклей

Второй период, характеризующийся подъемом интереса к вопросу применения театральной педагогики в подготовке учителя и в процессе обучения, приходится на конец 50–80-х гг. Исследования этого периода продолжают традиции 20-х гг. на новом уровне, используя достижения отечественной и зарубежной педагогики и психологии. Ю.П. Азаров, Е.А. Агапова, Ф.Н. Гоноблин, В.А. Кан-Калик и другие ученые исследуют проблемы педагогического мастерства и техники.

В ряде работ (Д.А. Белухин и др.) большое внимание уделяется изучению активных методов подготовки педагога по модели, разработанной К.С. Станиславским. Другие исследователи (А.А. Вербицкий, О.Д. Бганко, О.С. Булатова и др.) обращаются к разработкам теории игр и ролей, что связано с интенсивным применением активных (игровых) методов в процессе профессиональной подготовки будущего специалиста.

Третий период использования театральной педагогики в подготовке учителя, начавшийся в 90-х гг., характеризуется как период «жизнеутверждения» театральной педагогики в качестве новой подструктуры дидактики высшего педагогического образования. Результаты теоретических исследований ряда ученых (О.Д. Бганко, В.А. Сластенина и др.) показывают, что театральные технологии становятся активным, действенным средством в становлении личностных и профессиональных качеств будущего учителя.

Разработкой проблемы использования театральных технологий в обучении предметов гуманитарно-эстетического цикла занимаются многие исследователи (В.М. Букатов, О.С. Булатова, С.В. Гиппиус, А.П. Ершова, И.А. Зязюн, В.А. Кан-Калик, Е.Г. Кашина, Г.В. Кузнецова, Л.С. Майковская, Н.Я. Макарова, С.И. Олефир, В.В. Самарич и др.). По мнению Н.Я. Макаровой, включение студента в театрализованное действие воспринимается им как драматическая ситуация. Преодолевая ее, студент

активного усваивает модели толерантного поведения. Достоинством театрализации здесь является то, что при ее помощи студенты испытывают поведение и чувства людей в неизвестных ситуациях [5]. В ряде исследований (В.В. Самарич и др.) драматизация и театрализация, тесно связанные с театральными технологиями, рассматриваются как средство развития коммуникативных способностей будущих педагогов в рамках холистического подхода к обучению, которые помогают развитию творческого потенциала личности педагога, способности понимать другого, эмоциональной выразительности, культуре чувств.

Внедрение идей театральной педагогики в разных вузах осуществляется в таких курсах, как «Основы педагогического мастерства» (МПГУ, Полтавский пединститут), «Невербальный компонент коммуникации в системе педагогической деятельности» (Ставропольский университет), «Драматизация уроков музыки в школе», «Актерское мастерство» и «Интегрированные технологии в современном музыкальном образовании» (Таганрогский институт имени А.П. Чехова).

Долгое время при изучении и описании опыта лучших учителей музыки артистизм не привлекал внимания исследователей и в лучшем случае интерпретировался как феномен, присущий данному педагогическому дарованию. До сегодняшнего дня эта важная сторона творческой индивидуальности остается не раскрытой до конца в курсах педагогических вузов и системе повышения квалификации педагогов-музыкантов.

Вопрос сопоставления актерской и педагогической деятельности нашел отражение в исследованиях П.М. Ершова, А.П. Ершовой, В.М. Букатова, О.С. Булатовой, А.К. Подгорной и др. Выводы о сходстве концептуальной основы в деятельности актера и педагога подтверждают следующие общие элементы:

- реализация социальной функции воспитания;
- действие как основа материала актерского и педагогического искусства;

- единство психологического и физического;
- специфика личного воздействия на аудиторию;
- обращение к магическому «если бы» как источнику воображения и рычагу, переводящему исполнителя актерского и педагогического действия из «повседневной действительности в плоскость воображения» (К.С. Станиславский);
- наличие собственного самостоятельного и свободного творчества как основы искусства.

Важным, на наш взгляд, является сопоставление способностей учителя и режиссера, в условиях интегративного урока музыки, внеклассного или внешкольного мероприятия, где педагог реализует принцип моделирования операций деятельности театрального режиссера. В этом нас убеждают исследования А.П. Ершовой и В.М. Букатова. В их книге «Режиссура урока, общения и поведения учителя» педагогика представлена как практическая режиссура, основанная на научном проектировании и моделировании игровых действий.

Авторы, объединив два направления – артистизм педагогического труда с социоигровой педагогикой, – пришли к заключению о необходимости присоединить к ним герменевтику – науку о «понимании» (целостном душевно-духовном переживании) как методологическую основу гуманитарных наук. Интерес к изучению замысла, тесное взаимодействие всех направлений работы – «театральной педагогики», «артистизма педагогического труда», «социоигровой педагогики» и «герменевтики» послужило толчком к появлению нового термина – «драмогерменевтика». По мнению ученых, центральным процессом в театральной сфере является общение, в различных сферах которого протекает жизнь человека.

На наш взгляд, сопоставление профессий актера и педагога-музыканта показывает, что труд учителя сложнее актерского, поскольку он и автор сценария урока, и режиссер, и исполнитель главной роли. Однако при всей спе-

цифичности деятельности актера и педагога-музыканта в них обнаруживается много общих черт. Во-первых, оба вида деятельности являются коммуникативными творческими процессами, в основе их лежит процесс общения. Во-вторых, их целью выступает воздействие на человека и стремление вызвать определенные сопереживания. В-третьих, творческий процесс осуществляется в обстановке публичности и в определенный промежуток времени, что требует умений мобилизовать себя, управлять своим творческим самочувствием. Учитель музыки, как и актер, всеми психофизическими способами затрагивает чувства, мысли, воображение, внимание своих учеников.

Существуют различия и в особенностях «творческого самочувствия» актера и педагога-музыканта. Сценическое чувство актера отличается от жизненного своего происхождения, ибо оно, в отличие от творческого самочувствия педагога, возникает на основе эмоциональной памяти, а не в реальных обстоятельствах. При этом общеизвестно бережное отношение к самочувствию актера перед спектаклем, который должен «войти в роль», настроиться, в то время как у педагога-музыканта зачастую не хватает времени на «психологическую настройку» и подготовку перед уроком.

В театральной педагогике разработан материал по внутренней технике, который поможет будущему педагогу создать в художественно-игровой деятельности единство психологического и физического состояния (к примеру, упражнения на «память физических действий», «пять органов чувств», «заданная поза», роль в «предлагаемых обстоятельствах» и др.). Для преподавателя важно не только то, что и как он сам рассказывает, но и как оценивают его работу «слушатели», «что» и «как» выполняют его ученики – именно такой акцент нужно делать при определении художественно-педагогической идеи интегративного урока музыки и составлении его режиссерской партитуры [6].

Все сказанное позволяет сделать вывод, что решать вопросы профессиональной подготовки педагогов-музыкантов возможно и целесообразно на основе взаимодействия театральной и музыкальной педагогики, с привлечением

театральных технологий, способствующих развитию педагогической техники педагога-музыканта. Театральные технологии помогают сформировать внутреннюю и внешнюю технику, педагогический артистизм посредством драматизации и театрализации, основанных на закономерностях драматического действия. Элементы театральной педагогики не только способствуют гармонизации целостной личности педагога-музыканта, но также помогают раскрыть его творческий потенциал и обогатить его духовный мир.

Библиографический список

1. Адищев В.И. Музыка в педагогических учебных заведениях дореволюционной России // Вопросы профессиональной подготовки студентов на музыкально-педагогическом факультете: сб. науч. тр. – М., 1985. – С. 3–9.
2. Демянко Н.Н. Элементы театрального искусства в общепедагогической подготовке учителя / 20-е годы // Проблемы освоения театральной педагогики в профессиональной подготовке будущего учителя. – Полтава, 1991. – С. 41–43.
3. Ильина Е.К. К проблеме артистизма в деятельности учителя музыки // Музыкальное воспитание в школе: сб. статей / сост. О. А. Апраксина. – М., 1986. – Вып. 17. – С. 67–71.
4. Луначарский А.В. Искусство и молодежь: сборник. – М., 1929.
5. Макаренко А.С. Игра: соч. в 7-ми тт / ред. И. А. Каиров и др. – М., 1957. – Т. 4. – С. 373–383. – Т. 5. – С. 268–269.
6. Макарова Н.Я. Театрализация в формировании толерантного поведения будущих педагогов: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 2003. – 22 с.
7. Надолинская Т.В. Игровые технологии в подготовке учителя музыки в вузе // Искусство в условиях модернизации школьного образования и воспитании: сб. науч. статей / ред.-сост. Л. Г. Савенкова. – М.: ИХО РАО, 2003. – С. 234–237.
7. Педагогические задачи государства и школы в новом веке // Вестник воспитания. – 1901. № 4. – С. 71–89.

Чжан Вэньси

магистрант,

УО «Белорусский государственный педагогический университет им.М.Танка»

Минск, Беларусь.

Научный руководитель: **Лю Цзин**

кандидат педагогических наук, доцент,

УО «Белорусский государственный педагогический университет им.М.Танка»

Минск, Беларусь

ВОЗРОЖДЕНИЕ БЕЛЬКАНТО В XX ВЕКЕ: ВОКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННУЮ ОПЕРНУЮ СЦЕНУ

Zhang Wenxi

undergraduate,

Belarusian State Pedagogical University named after M. Tank

Minsk, Belarus.

THE REVIVAL OF BEL CANTO IN THE 20TH CENTURY: VOCAL TRADITIONS AND THEIR INFLUENCE ON THE MODERN OPERA STAGE

Аннотация. В статье рассматриваются ключевые аспекты техники бельканто, ее влияние на исполнительскую школу XX века и роль выдающихся певцов, таких как Мария Каллас, Джоан Сазерленд и Мэрилин Хорн, в сохранении и популяризации этого направления. Анализируются особенности вокальной техники, интерпретационные подходы, а также эволюция репертуара бельканто в современном оперном искусстве.

Abstract. В статье рассматриваются ключевые аспекты техники бельканто, ее влияние на исполнительскую школу XX века и роль выдающихся певцов, таких как Мария Каллас, Джоан Сазерленд и Мэрилин Хорн, в сохранении и популяризации этого направления. Анализируются особенности вокальной техники, интерпретационные подходы, а также эволюция репертуара бельканто в современном оперном искусстве.

Ключевые слова: бельканто, вокальная техника, оперное исполнение, оперный репертуар, вокальная интерпретация.

Keywords: bel canto, vocal technique, opera performance, opera repertoire, vocal interpretation.

Эпоха бельканто оказала глубокое и продолжительное воздействие на развитие сольного вокального искусства, оставив неизгладимый след в истории музыкальной культуры. Во второй половине двадцатого века произошло своеобразное возрождение интереса к технике и репертуару бельканто, что было вызвано возобновлением исследовательского любопытства, как в музыкальной, так и в исполнительской практике.

Подобно тому как в музыкальной практике возродились различные формы старинной музыки, пение вновь открыло для себя наследие таких выдающихся композиторов, как Беллини, Россини и Доницетти [3]. В свое время музыка этих авторов, несмотря на свою виртуозную природу, которая требовала от исполнителей высокого мастерства, нередко оставалась вне мейнстрима. Это могло быть связано с тем, что многие произведения были написаны с учетом специфических вокальных возможностей отдельных певцов. Тем не менее, их выдающиеся композиции в настоящее время исполняются на концертных площадках и фиксируются на многочисленных звукозаписях, что позволяет современным слушателям заново открывать для себя это наследие.

Аудитория, интересующаяся репертуаром этой эпохи, значительно расширилась, а звукозаписывающие компании стали активно поставлять больше альбомов, содержащих музыку периода бельканто. Современные исполнители, посвятившие целые альбомы репертуару бельканто, играют важную роль в его популяризации, тем самым расширяя круг слушателей, которые могут познакомиться с этим стилем и воспринимать его как важную часть музыкальной традиции.

Кроме возрождения музыки итальянской школы, можно отметить и возобновление стремления к освоению правильной вокальной техники, которая является ключом к успешному исполнению старинной музыки. Многие характеристики, традиционно ассоциируемые с понятием «хорошего» пения в прошлом, по-прежнему остаются неотъемлемой частью вокального обучения. Однако с учетом многообразия существующих сегодня вокальных техник, вопрос о возможности и степени возрождения техники бельканто вызывает определенные разногласия.

Тем не менее, общепризнано, что без надлежащего технического мастерства музыка не способна раскрыть свой полный потенциал. Несмотря на то, что восстановить подлинную сущность старой техники пения может быть сложной задачей, существует мнение, что ее элементы могут быть полезными и для исполнения современной музыки. В частности, это может включать синтез традиционной вокальной техники с современными подходами. Такой компромисс, по мнению некоторых специалистов, мог бы привести к созданию звука, несколько более сухого и мягкого, с едва заметным вибрато и плавным тоном, который, тем не менее, не усиливается ради достижения большей громкости. В результате, такая техника пения позволила бы достичь необходимой гибкости для придания музыке особой выразительности.

В то же время, успех таких певиц, как Каллас, Сазерленд, Берганса и Хорн, являлся ярким подтверждением возрождения истинной техники бель-

канто, что также свидетельствует о возможности ее адаптации и актуализации в современной исполнительской практике.

В авангарде возрождения бельканто в XX в. стояла выдающаяся драматическая сопрано *Мария Каллас*. Родившаяся в Нью-Йорке в декабре 1923 года в семье греков, недавно эмигрировавших в Соединенные Штаты, Каллас с раннего возраста проявила исключительные музыкальные способности, обучаясь игре на фортепиано и исполняя арии с аккомпанементом уже в десяти лет. Ее застенчивость не помешала ее матери настоятельно мотивировать дочь к занятиям вокалом и продолжению карьеры певицы, что сыграло решающую роль в развитии ее таланта. После дебюта в Чикаго в середине 1930-х годов Каллас и ее мать вернулись в Грецию, где первоначально планировалось поступить в Афинскую консерваторию. Вместо этого, в сентябре 1937 года она поступила на стипендию в Национальную консерваторию, где обучалась под руководством Марии Тривеллы.

Спустя два года, после очередного прослушивания, Каллас была принята в Афинскую консерваторию, где продолжила обучение под наставничеством знаменитой испанской колоратуры Эльвиры де Идальго. Именно под руководством де Идальго Каллас познакомилась с искусством бельканто и решила, что этот стиль пения наиболее полно соответствует ее вокальному потенциалу.

Голос Марии Каллас продемонстрировал множество качеств, присущих певцам эпохи бельканто, таких как выдающаяся подвижность, универсальность, обширный диапазон и глубокая выразительность. Ее голос был классифицирован как драматическое сопрано, при этом его подвижность, характеризующая певцов стиля бельканто, была особенно заметной. Мастерство в управлении голосом можно было услышать в ряде произведений, таких как «Армида» Россини и вариации Фроча, где ее трели, стаккато, хроматические гаммы и быстрая пассажная работа отличались высоким уровнем и зачастую не имели себе равных. Способность сочетать выразительность с техникой ко-

лоратуры позволила ей в полной мере воплотить замысел композиторов и пленить публику. Однако одной из основных критик ее исполнения было неравномерное звучание голоса по всему диапазону, что, вероятно, стало результатом возникших у певицы вокальных проблем. Тем не менее, Каллас, несомненно, обладала мощным вокальным инструментом, который сочетался с глубокой музыкальной интуицией.

Ее студийные и концертные записи пользовались огромной популярностью, что способствовало ее доступности для более широкой аудитории. Первый крупный контракт с итальянской звукозаписывающей компанией Cetra стал важным этапом в ее карьере, приведя к множеству студийных записей и заключению долгосрочного контракта с британской компанией EMI. Записи, сделанные в Ла Скала, а также в Берлине и Кельне, стали мощным инструментом в распространении ее искусства. Эти записи не только укрепили репутацию Каллас как выдающегося артиста, но и сыграли важную роль в возрождении певческого стиля и техник, свойственных эпохе бельканто.

Мария Каллас внесла значительный вклад в возрождение как репертуара, так и вокальной техники бельканто, стимулируя обновление опер Беллини, Доницетти, Спонтини и других композиторов через свои уникальные интерпретации. Ее приверженность этой технике и музыке стала основой для формирования направления, которое вдохновило будущих певцов продолжить традицию, основанную на принципах бельканто.

Одной из певиц, которая продолжила и углубила это наследие, стала *Джоан Сазерленд*. Родившаяся в Сиднее 7 ноября 1926 года, она была воспитана в музыкальной среде, так как ее мать была певицей и обучала ее пению и игре на фортепиано. После побед в вокальных конкурсах, Сазерленд начала профессиональное обучение и дебютировала в опере в 1951 году, а затем продолжила свою карьеру в Лондоне, где поступила в Королевскую консерваторию музыки и Оперную школу. Ее контракт в Ковент-Гардене в 1952 году стал отправной точкой в ее международной карьере.

Джоан Сазерленд продолжала углубленное изучение тех техники бельканто, а также расширяла репертуар, в том числе, исполнив партии в операх барокко и раннего романтизма. Она быстро приобрела популярность благодаря своему выдающемуся голосу и мастерству. Кроме того, Сазерленд активно выступала в самых престижных оперных театрах мира, включая Ванкувер, Милан, Нью-Йорк и Вену, а также принимала участие в дуэтах с известными исполнителями, такими как Мэрилин Хорн.

Среди наиболее выдающихся ролей Джоан Сазерленд можно выделить Норму, Клеопатру и Люсию, которые ярко продемонстрировали ее исключительное мастерство в исполнении бельканто. Ее карьера достигла высот, и она заслуженно получила титул *La Stupenda*. Драматический колоратурный голос Сазерленд отличался высоким уровнем виртуозности в исполнении украшений, каденций и трелей, характеризовался безупречной ясностью в верхнем регистре и мощностью, сочетающейся с приятностью звучания.

Однако ее актерская игра часто не считалась сильной стороной, хотя сценическое присутствие, индивидуальность и исключительный голос Сазерленд компенсировали эти ограничения. Несмотря на частые инфекции носовых пазух, она смогла сохранить высокий уровень вокальной выносливости на протяжении многих лет. Голос Сазерленд часто сравнивали с голосами великих певиц прошлого, и она отдавалась дань уважения этим артисткам через исполнение репертуара.

Среди ярких примеров работы Джоан Сазерленд можно выделить ее записи новых версий «Сомнамбулы» Беллини, «Трубадура» и ряда ранних произведений Верди. В 1958 году она записала произведения Доницетти, Шпора и Россини с компанией *Belcantodisc*, что позволило продемонстрировать не только блестящую технику, но и особенности ее голоса, особенно в среднем диапазоне, а также легкость высоких нот. Альбомы «Искусство примадонны» и «Эпоха бельканто» стали своеобразной данью уважения певцам прошлых веков [1]. Эти записи оказали глубокое влияние на ее карьеру и значительно

способствовали сохранению и популяризации стиля бельканто в современном музыкальном контексте.

На фоне продолжающегося успеха Сазерленд также активно заявляла о себе меццо-сопрано *Мэрилин Хорн*, которая стала важной фигурой американской вокальной сцены. В 1929 году родившаяся в Брэдфорде, Пенсильвания, Хорн переехала в Лос-Анджелес, где продолжила обучение вокалу у Уильяма Веннарда в Университете Южной Калифорнии. Ее дебют в опере состоялся в Лос-Анджелесе, после чего она начала свою карьеру на международной сцене, включая участие в Венецианском фестивале в 1960 году, где она познакомилась и вышла замуж за дирижера Генри Льюиса. В том же десятилетии Хорн также гастролировала в Западной Германии, а позднее вернулась в США для турне по крупнейшим городам, включая Сан-Франциско, Бостон, Нью-Йорк и Хьюстон.

Ее выдающееся исполнение ролей, таких как Неокла в «Осаде Коринфа» в Ла Скала в 1969 году, а также многочисленные дуэты с Джоан Сазерленд, которые стали своего рода возрождением искусства, долго пребывавшего в упадке, укрепили ее репутацию в мире оперы [2]. Хорн проявила удивительную универсальность, исполнив роли как в произведениях малоизвестных композиторов, так и в сложных произведениях Альбана Берга. Ее репертуар включал такие произведения, как «Кармен», «Джоконда», «Воццека» и «Ринальдо» Генделя, что подтверждает ее способность мастерски овладевать различными стилями. Несмотря на то что ее репертуар в качестве меццо-сопрано был несколько ограничен по сравнению с сопрано, она была признана одной из ведущих певиц мировой сцены и была включена в число великих исполнительниц, получивших признание в *The New York Times*.

Ее голос, как и у других выдающихся певиц, характеризовался не только широким диапазоном и высокой подвижностью, но и совершенной ровностью в сложных пассажах, безупречным легато и ярким верхним регистром, что связывало ее стиль с основами бельканто, в то время как она также демонст-

рировала способность к исполнению в различных других музыкальных стилях. Хорн подчеркивала значимость правильной дыхательной поддержки, музыкальности и концентрации как ключевых компонентов вокальной практики.

Хорн также сделала значительный вклад в развитие бельканто через многочисленные дуэты с Джоан Сазерленд, а также через исполнение ряда партий в таких произведениях, как «Орфей» Глюка, «Джоконда», «Наваррка» Массне и других, продемонстрировав мощную выразительность и глубину эмоционального вовлечения в музыку, что стало важным элементом возрождения бельканто.

Следующие поколения певиц, такие как Леонтина Прайс, Тереза Берганца, Ширли Верретт и Мартина Арройо, расширили и усилили эту традицию своими записями и выступлениями в крупнейших оперных театрах мира. Их партии бельканто демонстрируют, что надежная техника и выразительная подача остаются актуальными и востребованными в современном оперном репертуаре. Эти артисты продолжают поддерживать и развивать традиции великой итальянской школы, сочетая мастерство вокальной техники с глубоким чувством интерпретации, что делает их значимыми фигурами на мировой оперной сцене.

Библиографический список

1. Драч И.В. Оперное творчество Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2009. – 198 с.
2. Щербинкина Н.Л. Зарождение стиля бельканто // Альманах современной науки и образования. – 2013. – № 5 (72). – С. 198–201.
3. Adamo M., Lippmann F. Vincenzo Bellini. Torino: Edizioni di Torino, 1981. – 345 p.

Лу Цзянья
магистрант,
УО «Белорусская государственная академия искусств»
Минск, Беларусь.

Научный руководитель: **Лю Цзин**
кандидат педагогических наук, доцент,
УО «Белорусская государственная академия искусств»
Минск, Беларусь.

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ОСВЕЩЕНИЯ: ОТ АНТИЧНОСТИ ДО ЦИФРОВОЙ ЭПОХИ

Lu Jianya
undergraduate,
Belarusian State Academy of Arts
Minsk, Belarus.
Scientific adviser: **Liu Jing**
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Belarusian State Academy of Arts
Minsk, Belarus

THE EVOLUTION OF THEATRICAL LIGHTING: FROM ANTIQUITY TO THE DIGITAL AGE

Аннотация. История театрального освещения отражает развитие технологий, которые изменяли сценическое искусство. От солнечного света в античных амфитеатрах до цифровых систем в современном театре, каждый этап расширял выразительные возможности сцены. В статье анализируются ключевые этапы эволюции освещения и его влияние на драматургические эффекты.

Abstract. The history of theatrical lighting reflects the technological advancements that have transformed stage art. From sunlight in ancient amphitheaters to digital systems in modern theater, each stage expanded the expressive possibilities of the scene. The article analyzes key stages of lighting evolution and its impact on dramaturgical effects.

Ключевые слова: театральное освещение, сценография, драматургические эффекты, технологии освещения, история театра, цифровые системы, эмоциональная атмосфера.

Keywords: theatrical lighting, scenography, dramaturgical effects, lighting technologies, theater history, digital systems, emotional atmosphere.

История театрального освещения отражает эволюцию технологий и художественных решений, определявших развитие сценического искусства. Освещение не только позволяло зрителям видеть сцену, но и формировало атмосферу спектаклей, подчеркивая драматургические эффекты. От античных театров, где главным источником света было солнце, до первых электрических ламп, театральное освещение прошло долгий путь, связанный с техническими открытиями и смелыми экспериментами. Развитие освещения в театре было неразрывно связано с общими изменениями в науке и технике, что способствовало усовершенствованию сценических постановок и расширению возможностей выразительности.

В *античной Греции* театральные представления проходили под открытым небом, а освещение обеспечивалось естественным солнечным светом. Архитектура амфитеатров была тщательно продумана, чтобы максимально использовать естественное освещение. Однако ночные постановки или представления, проходившие в сумерках, требовали дополнительных источников света. В таких случаях использовались факелы, которые расставляли по краям сцены. Это придавало мистический оттенок театральному действию, особенно в трагедиях, где игра света и тени усиливала драматический эффект.

Средневековье и эпоха Возрождения. С развитием придворных театров эпохи Возрождения спектакли стали проводиться в закрытых помещениях, что потребовало использования искусственных источников света. Основными средствами освещения служили: свечи – использовались как восковые, так и сальные (последние отличались низким качеством, коптили, издавали неприятный запах и часто капали на зрителей), масляные лампы – обеспечивали более стабильное освещение, но также имели существенные недостатки, включая чад и слабый свет [1].

И. Фуртенбах, немецкий архитектор XVII в., предложил улучшенную конструкцию масляных ламп, снабдив их отражателями, которые помогали более эффективно направлять свет на сцену. Это нововведение позволило создать более равномерное освещение и уменьшить затраты на горючие материалы.

С конца XVIII века театры начали применять *газовое освещение*, что стало настоящим технологическим прорывом. Основные преимущества газового света включали:

- регулируемую яркость;
- более стабильный источник света;
- отсутствие необходимости постоянной замены горючего материала.

Однако газовые лампы создавали значительный риск пожаров, что ограничивало их распространение. Кроме того, газовые осветительные приборы выделяли большое количество тепла и вредных испарений, что влияло на

комфорт зрителей и актеров. Несмотря на эти недостатки, газовое освещение оставалось доминирующим средством освещения театральных сцен вплоть до появления электричества.

1849 год стал знаковым для театрального освещения: впервые *электрические дуговые лампы* были использованы в парижской Grand Opera во время постановки оперы Мейербера «Пророк». В спектакле применялся дуговой прожектор с параболическим зеркалом и цветным светофильтром, создавая эффекты восхода солнца и пожара. Этот эффект был революционным для своего времени, так как позволял зрителям ощутить более реалистичное воссоздание природных явлений на сцене.

Несмотря на некоторые технические сложности, такие как шум и мерцание первых дуговых ламп, этот эксперимент ознаменовал переход к электрическому освещению. Вскоре после успешного опыта Grand Opera дуговые лампы начали использоваться в крупных театрах Европы [3]. Постепенно театры перешли на электрические осветительные приборы, которые обеспечивали более яркий и равномерный свет, исключали риск пожаров и создавали новые выразительные возможности для сценографии.

В целом, анализируя развитие сценического освещения, можно выделить несколько значимых этапов.

1. *XVII–XVIII века: первые световые эксперименты.* Согласно описаниям И. Фуртенбаха, в XVII веке для театрального освещения активно использовались масляные лампы, расставленные таким образом, чтобы обеспечивать равномерный свет. Отражатели из жести, сусального золота и слюды позволяли усиливать светоотражение. Важным изобретением стало устройство для создания эффекта «движущихся облаков»: специальные сосуды с окрашенной жидкостью, через которые проходил свет, создавали иллюзию природных явлений. В XVIII веке появились более сложные спецэффекты, такие как «адский огонь» – вспышки пламени, возникающие за счет встряхивания факелов, что придавало постановкам зловещий колорит.

2. *XIX век: первые попытки художественного освещения.* В XIX веке свет начинает использоваться не только как источник освещения, но и как элемент сценического дизайна. Чарльз Кин ввел в практику динамическое освещение, адаптируемое под действие пьесы. В его постановке «Буря» (1857) световые переходы создавали эффект приближающегося шторма: мягкий свет символизировал ясную погоду, затемнение сцены сопровождало развитие конфликта, вспышки имитировали молнии, восстановление равномерного освещения подчеркивало наступление гармонии. Это свидетельствует о появлении концепции световой драматургии, когда освещение начинает работать на создание эмоционального напряжения. Важную роль сыграли мейнингенцы, для которых освещение стало средством передачи времени суток, погоды и атмосферных изменений, а также способом создания сценического объема и глубины.

3. *XX век: развитие технологий и смена эстетики.* С развитием электротехники театральное освещение значительно усложняется. В XX веке на смену газовому освещению приходят прожекторы и диммерные системы, обеспечивающие.

Макс Рейнхардт стал одним из первых режиссеров, активно использующих прожекторы Schwabe, Siemens-Schuckert и специализированные цветные фильтры. Он внедрял локализованное освещение, используя игру света и тени для достижения художественной выразительности. Например, в его спектакле «Смерть Дантона» было создано рембрандтовское освещение, где фигуры героев выхватывались из мрака локальными световыми потоками.

Одним из ключевых моментов XX века становится взаимодействие света, декораций и актерской игры. Например, А. Зальцман в Институте Жак-Далькроза использовал тональный свет, который наполнял сценическое пространство мягким рассеянным свечением, устраняя традиционные контрасты между затемненными и ярко освещенными зонами. Этот метод имел параллели с живописными приемами импрессионистов [2].

Другой важный экспериментатор, Мариано Фортунни, разработал систему «переключающегося диммера», позволяющую регулировать интенсивность света в реальном времени. Его работа с Дзандонаи над оперой «Франческа да Римини» (1914) в театре «Реджо» в Турине продемонстрировала возможности нового светового оборудования.

Современный театр вступил в эпоху *цифровой трансформации*, где традиционные способы сценического оформления уступают место интеллектуальным системам освещения, обеспечивающим гибкость, динамику и глубокую интеграцию с художественным замыслом постановки. Новейшие технологии не только освещают сцену, но и трансформируют ее пространство, создавая визуальные эффекты, способные изменить восприятие времени, движения и локаций. Свет становится неотъемлемым элементом драматургии, расширяя возможности театрального языка и предлагая новые способы взаимодействия зрителя с произведением.

С развитием цифровых технологий управление световыми потоками приобрело высокую степень *автоматизации и адаптивности*. Интеллектуальные системы освещения, оснащенные программируемыми контроллерами, позволяют заранее задавать световые сценарии, синхронизированные с музыкальным сопровождением, движением актеров и сценографическими изменениями. С помощью цифровых пультов управления возможно мгновенно изменять цвет, интенсивность и направление световых потоков, добиваясь высокой точности художественного выражения.

В результате театр получает инструмент, позволяющий максимально точно передавать художественный замысел режиссера, обеспечивая целостность визуального образа спектакля.

Внедрение *светодиодных технологий* стало одним из самых значительных шагов в эволюции сценического освещения XXI века. Светодиоды обладают высокой энергоэффективностью, широкой цветовой палитрой и возмож-

ностью мгновенного изменения светового рисунка. Использование светодиодных панелей позволяет достигать новых художественных эффектов.

Дополнительные возможности предоставляет лазерное освещение, позволяющее формировать четкие световые лучи, проецировать сложные графические изображения и моделировать архитектурные структуры на сцене. Лазерные системы позволяют достигать высокой детализации световых эффектов, создавая пространственные конструкции, способные изменять геометрию сценического пространства.

Одним из наиболее значимых технологических достижений современного театра стало использование *видеопроекций* вместо традиционных декораций. Проекционные технологии позволяют создавать динамичные визуальные фоны, изменяющиеся в реальном времени и реагирующие на действия актеров.

Совокупность цифровых технологий освещения позволяет театру выйти за рамки статичного сценического пространства, создавая многомерные художественные среды. Благодаря программируемому свету, лазерным эффектам и проекционным технологиям, современный театр достигает принципиально нового уровня визуального выражения, в котором свет не просто подчеркивает действие, а становится его активным участником, меняя восприятие пространства и времени.

Современные технологии освещения продолжают развиваться, предлагая новые возможности для сценического искусства. В ближайшие годы можно ожидать дальнейшую интеграцию световых технологий с искусственным интеллектом, что позволит автоматизировать световые сценарии на основе анализа движений актеров и изменений музыкального сопровождения.

Также перспективным направлением является развитие *голографических технологий*, способных создавать трехмерные световые конструкции, расширяя границы сценического пространства. Внедрение дополненной и виртуальной реальности откроет новые способы взаимодействия зрителя с театральной

постановкой, позволяя ему воспринимать спектакль как многослойное погружение в цифровую сценографию.

Театральное искусство рубежа XIX—XX веков претерпело значительные изменения в области сценографии и освещения. Ведущими реформаторами, радикально пересмотревшими роль света в театральном пространстве, стали *Эдвард Гордон Крэг* и *Адольф Аппиа*. Несмотря на общую цель освободить театр от излишнего натурализма, их подходы существенно различались, что предопределило дальнейшее развитие сценографических концепций.

Вопрос о роли актера в сценическом пространстве был ключевым для обоих реформаторов, однако их взгляды на этот аспект театра существенно разнились. Так, например, Гордон Крэг считал актера недостаточно выразительным элементом сценического действия и предлагал заменить его «*сверх-марионеткой*» - идеальной фигурой, подчиненной строгому ритму движения и свету. По его мнению, человеческий актер, зависимый от эмоций и личной интерпретации роли, вносил хаос в постановку, тогда как механизированный персонаж обеспечивал бы чистую, математически выверенную форму театрального искусства. Адольф Аппиа, напротив, рассматривал актера как *центральную фигуру* театрального действия. Он подчеркивал, что сценография и освещение должны быть не самоценными элементами, а инструментами, усиливающими выразительность движения актера. Свет, по его мнению, должен не подавлять человека, а помогать ему органично взаимодействовать с окружающим пространством.

Взгляды реформаторов на сценическое пространство также кардинально отличались. Так, Гордон Крэг вдохновлялся *архитектурными композициями*, создавая сцены, напоминающие гравюры с четко выстроенной перспективой и статичными монументальными декорациями. Он стремился к театру, напоминающему визуальное искусство, в котором сценография была бы столь же значимой, как и живопись или скульптура. В то время как Адольф Аппиа использовал объемные формы, взаимодействующие с актером, что позволило

ему впервые сформулировать принцип «*пластического пространства*». В его постановках актер не просто находился в окружении декораций, а двигался внутри динамически организованного пространства, где свет и форма играли ключевую роль.

Свет как выразительное средство играл центральную роль в работах обоих реформаторов, но их подходы существенно различались. Например, Гордон Крэг видел в свете *статичную, скульптурную функцию*. Он использовал контрастные тени и локализованное освещение, создавая глубокие светотеневые композиции. В его постановках свет был неподвижным, подчеркивал монументальность сценографии и создавал иллюзию трехмерного пространства. Адольф Аппиа, напротив, считал свет динамическим инструментом, который мог *моделировать пространство* и меняться в зависимости от развития сценического действия. Он одним из первых предложил идею того, что свет должен «двигаться» вместе с актером, акцентируя его движения и создавая новую, гибкую сценическую среду.

Цветовая палитра в работах Крэга и Аппиа также демонстрирует их противоположные взгляды на театр. Гордон Крэг придерживался минимализма, предпочитая резкие контрасты черного и белого, глубоких теней и *монохромных решений*. Его эстетика вдохновлялась японским театром кабуки и европейской готикой, где цвет играл второстепенную роль по отношению к форме и светотени. Адольф Аппиа, напротив, стремился к гибкости цветового освещения. Он впервые предложил концепцию изменяемого цвета света в зависимости от сцены и эмоционального состояния героев. Его спектакли становились *живописными*, а цвет становился важным выразительным инструментом, подчиненным развитию действия.

В целом, Гордон Крэг и Адольф Аппиа представляют две радикально разные концепции театрального пространства и освещения. Крэг стремился к тотальному искусству, где актер подчинялся единой сценографической композиции, свет был статичным, а сценическое пространство напоминало монументальное.

ментальную архитектуру. Аппиа же создал гибкую систему сценографии, в которой актер взаимодействовал со светом, а освещение было динамическим, способным изменяться и моделировать сценическое пространство.

Эти два подхода определили дальнейшее развитие театрального искусства XX века. Крэг заложил основы конструктивистского и символистского театра, а Аппиа предвосхитил принципы светорежиссуры и сценографии будущего, в которой свет стал полноценным выразительным инструментом.

Таким образом, история театрального освещения представляет собой не только техническую эволюцию, но и развитие художественных концепций, определявших выразительные возможности сцены. Взаимодействие света, пространства и актерской игры прошло путь от простых источников естественного освещения в античности до сложных цифровых технологий XXI в., где свет становится не просто функциональным элементом, а самостоятельным драматургическим инструментом.

Современный театр продолжает использовать достижения науки и техники для расширения выразительных средств, открывая новые перспективы для взаимодействия света, актеров и зрителей. Таким образом, театральное освещение остается неотъемлемым элементом художественного языка сцены, подчеркивающим динамику и эмоциональную глубину спектакля.

Библиографический список

1. Гудкова Н. Сценический свет как компонент художественной выразительности спектакля: основные этапы становления // Вопросы театра. – 2010. – № 1–2. – С. 93–133.
2. Мурзин А.В. Театральный свет: вчера и сегодня // Академический вестник УралНИИ-проект РААСН. – 2008. – № 1. – С. 101–104.
3. Экскузович И.В. Техника театральной сцены в прошлом и настоящем. – Л., 1988. – 278 с.

Е.И. Афанасьева
аспирант,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия.

Научный руководитель: **О.В. Грибкова**
доктор педагогических наук, профессор,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия

РОЛЬ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА В ФОРМИРОВАНИИ ЛИЧНОСТИ БУДУЩЕГО АРТИСТА-ВОКАЛИСТА

Evgenia I. Afanaseva
graduate student,
Moscow City Pedagogical University.
Scientific adviser: **Olga V. Gribkova**
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
Moscow, Russia

THE ROLE OF A MUSICIAN-TEACHER IN THE FORMATION OF THE PERSONALITY OF A FUTURE VOCALIST

Аннотация. Профессионально-творческая подготовка артиста-вокалиста является одной из наиболее актуальных проблем, в которой важным является формирование творческой личности специалистов. Развитие креативной индивидуальности музыканта-исполнителя становится возможным благодаря созданию особой образовательной среды, где царит атмосфера поддержки и взаимопонимания между педагогом и студентом. Формирование творческой личности профессионального исполнителя представляет собой одну из самых насущных задач современного музыкального образования. Успех этого процесса во многом зависит от продуктивной деятельности преподавателя, его гуманистических принципов и способности выстраивать конструктивный диалог с учащимися.

Abstract. Professional and creative training of a vocal artist is one of the most pressing issues, in which the formation of the creative personality of specialists is important. The development of the creative individuality of a musician-performer becomes possible due to the creation of a special educational environment, where an atmosphere of support and mutual understanding between the teacher and the student reigns. The formation of the creative personality of a professional performer is one of the most pressing tasks of modern music education. The success of this process largely depends on the productive activity of the teacher, his humanistic principles and the ability to build a constructive dialogue with students.

Ключевые слова: педагог, музыкант, артист, искусство, образование, наставник, творческие способности.

Keywords: teacher, musician, artist, art, education, mentor, creativity.

Современная система музыкального образования претерпевает значительные трансформации, требующие инновационных подходов к обучению будущих специалистов. Педагогическое сообщество активно исследует новые методики и инструменты, способствующие развитию профессиональных навыков студентов-музыкантов. Особую значимость приобретает вопрос создания благоприятной образовательной среды, где творческий потенциал учащихся может раскрыться максимально полно. Это включает как техническое

оснащение учебных заведений, так и применение передовых педагогических технологий, учитывающих индивидуальные особенности каждого обучающегося. Ключевая роль в этом процессе принадлежит педагогам-музыкантам, которые должны не только владеть традиционными методами обучения, но и уметь интегрировать современные образовательные подходы в учебный процесс. Формирование профессиональной компетентности артиста-вокалиста требует комплексного подхода, объединяющего теоретическую подготовку с практическим освоением исполнительского мастерства. В контексте этих изменений особенно важным становится развитие креативного мышления и способности к самостоятельному творческому поиску у будущих музыкантов. Успешное решение этих задач во многом определяет будущее музыкального искусства и культуры в целом [1].

В процессе становления профессионального музыканта ключевую роль играет наставник, чья задача – создать благоприятную среду для развития творческих способностей ученика. Современные образовательные принципы исключают как излишне строгий, так и чрезмерно свободный подход в преподавании. Успешное взаимодействие между педагогом и студентом строится на основе взаимоуважения, эмпатии и гибкости в общении. Преподаватель должен чутко реагировать на потребности обучающегося, адаптировать методы работы и создавать условия, в которых будущий специалист сможет максимально раскрыть свой потенциал. Такой подход способствует формированию не просто исполнителя, а настоящего мастера музыкального искусства, обладающего всеми необходимыми профессиональными компетенциями.

Современная педагогическая практика отходит от традиционной модели авторитарного стиля преподавания. Вместо этого формируется новая система музыкального образования, где ключевую роль играет партнерство между педагогом и учениками. Основой такого подхода становится взаимное доверие участников образовательного процесса, их совместное творчество и коллабо-

рация. Эта тенденция знаменует важный переход от односторонней коммуникации к полноценному диалогу в образовательной среде [5].

В мире музыкального образования каждый ученик уникален, вне зависимости от его исходных способностей - настоящее мастерство преподавателя проявляется в умении найти индивидуальный подход к каждому. Преодолевая трудности в освоении музыкальных навыков, будущий музыкант растет над собой и открывает новые горизонты своих возможностей. Искусство педагога заключается в способности раскрыть потенциал будущего артиста, помогая ему найти свой путь к освоению избранной профессии и дальнейшему совершенствованию исполнительского мастерства.

Талантливый педагог музыкального образования – это не просто учитель, а многогранная личность, сочетающая в себе множество ролей. Работа над развитием музыкальных способностей включает комплексный подход: от теоретических знаний до практических навыков и самостоятельных занятий. Успешный преподаватель должен обладать даром вдохновлять учеников, пробуждая в них творческий энтузиазм и стремление к совершенствованию. Выступая в роли наставника и примера для подражания, он совмещает функции психолога, воспитателя и профессионального музыканта. Ключевое умение – способность ясно и доступно передавать знания, что неизменно приводит к позитивным результатам в обучении. Важнейшей составляющей является обучение чтению нот с листа и грамотной самостоятельной работе над произведениями [5].

В процессе обучения музыке ключевую роль играет личный пример педагога. Учащиеся познают новые компетенции через подражание, поэтому крайне важно, чтобы учитель мог профессионально иллюстрировать изучаемые музыкальные произведения.

Собственный пример – самое лучшее доказательство не только для других, но главным образом для самого себя. Когда вы требуете от других того,

что сами уже провели в жизнь, вы уверены, что ваши требования выполнимы, вы по собственному опыту знаете, трудно оно или легко [8].

Невозможно эффективно развивать исполнительское мастерство ученика, если сам преподаватель не владеет голосом на должном уровне. Способность педагога профессионально демонстрировать произведения – неотъемлемое требование успешного музыкального образования, ведь дети особенно чутко воспринимают то, что видят и слышат [4].

Современный педагог-музыкант должен обладать качествами харизматичного лидера – решительностью, целеустремленностью и сильной волей. Он должен быть наполнен позитивной энергией и оптимизмом, которые вдохновляют и направляют обучающихся на успешное достижение результата. Это особенно важно, поскольку творческая педагогическая деятельность включает множество разнообразных форм работы. Эффективное взаимодействие с обучающимися требует от педагога целого комплекса профессиональных навыков, среди которых основополагающую роль играет компетентность и постоянный поиск новых способов взаимодействия. Также педагогу необходимо владеть широким спектром знаний – от умения ясно излагать материал и общаться с учениками. В этот набор входят речевые, коммуникативные, дидактические, перцептивные, суггестивные и академические навыки, формирующие классическую структуру педагогического мастерства [6].

В современном музыкальном образовании критически важна творческая инициативность преподавателя, его непрерывные поиски новых методик и музыкального материала. Это особенно актуально, учитывая частые случаи, когда ученики теряют изначальный энтузиазм к музыкальному творчеству и обучению. Работа музыкального педагога постоянно требует нестандартных решений из-за многообразия возникающих психолого-педагогических ситуаций. При этом публичность профессии накладывает особые требования – необходимость контролировать собственное эмоциональное состояние и настроение во время работы с учениками [6].

В процессе обучения важно создать особую атмосферу, где будущие артисты-вокалисты чувствуют себя комфортно и уверенно. Действие педагога и учащиеся как единой команды – от выбора материала до его публичного исполнения позволяет достичь максимальной эффективности образовательного процесса. Такое сотрудничество предполагает совместную постановку целей, выбор методов работы и реализацию намеченных планов. Творческое взаимодействие и грамотно организованный учебный процесс становятся мощным катализатором развития личности и способствуют раскрытию ее потенциала. В дружественной обстановке активизируются мыслительные процессы, появляется желание проявлять инициативу и генерировать новые идеи. Именно такой подход, основанный на взаимном доверии и совместном творчестве, создает наилучшие условия для интеллектуального и личностного роста будущих вокалистов [9].

Подводя итоги, можно сказать, что роль педагога-музыканта в формировании личности будущего артиста-вокалиста заключается в умении распознать и раскрыть таланты своего ученика и направить их в нужное русло. Настоящий педагог не просто учит – он вдохновляет своим примером, демонстрируя высокие стандарты профессиональной этики и культуры исполнительства. Педагог выступает проводником, помогающим молодому вокалисту раскрыть свой природный дар и развить его до профессиональных высот.

Библиографический список

1. Алиева З.А. Профессиональная подготовка будущего учителя музыки в педагогическом вузе. – Ялта, 2016. – С.3–6.
2. Грибкова О.В. Искусство как творческая константа в формировании профессиональной культуры педагога-музыканта // Искусствоведение. – 2022. – № 1. – С. 6–15.
3. Грибкова О.В. Классический репертуар – как основа музыкальной культуры обучающихся / О.В. Грибкова, О.А. Унежская, Пэй Ц. // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 6. – С. 324–333.
4. Ефимова С.Г. Роль личности педагога-музыканта в формировании и развитии обучающегося. URL: <https://dmsh4tol.smr.muzkult.ru/> [Дата обращения: 19.04.2025].
5. Макеев Б.М. Роль педагога в формировании творческой личности музыканта исполнителя // Научные исследования молодых учёных: сб. ст. Международ. научно-практич.

- конф.: в 4 ч., Пенза, 17 января 2020 года. – Пенза: Наука и Просвещение (ИП Гуляев Г.Ю.), 2020. – Часть 4. – С. 59–62.
6. Смирнов А.В. Педагог-музыкант – организатор и лидер музыкально-исполнительского коллектива учащихся // Образовательная среда сегодня: стратегии развития. – 2016. – № 4(8). – С. 170–174.
7. Современный взгляд на роль педагога в музыкальном образовании детей – URL: <https://clck.ru/> [Дата обращения: 19.04.2025].
8. Станиславский К.С. Этика // ГИТИС. – 2022. – 46 с.

Е.А. Новикова

аспирант,
ФГБНУ «Институт содержания и методов образования»
Москва, Россия

ФОРМИРОВАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ИНТЕЛЛЕКТА МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Elizaveta A. Novikova

graduate student,
Institute of content and methods of education
Moscow, Russia

Аннотация. Театральная деятельность играет значительную роль во всестороннем развитии личности и, особенно, в формировании эмоционального интеллекта. Данная статья посвящена роли театра в формировании эмоционального интеллекта. Автором приведён способ организации постановки спектакля в начальной школе, а также описаны результаты, к которым пришли ученики после постановки спектакля и его показательного выступления.

Abstract. Theatrical activity plays a significant role in the comprehensive development of personality, including in the formation of emotional intelligence. The article explores the possibilities of theatre in the formation of emotional intelligence. The author suggests a way to organize a performance in primary school. The results that the students came to after organizing a school performance and its demonstrating are described.

Ключевые слова: эмоциональный интеллект, младший школьник, эмоции, театральная деятельность, спектакль.

Keywords: emotional intelligence, primary school student, emotions, theatrical activity, school performance.

Театр – один из видов художественного искусства, в основе которого лежит отражение какой-либо жизненной ситуации через игру актёров. Театр всегда был связан с литературой, музыкой, живописью и другими сферами общественной жизни. Долгое время этот вид искусства не считался детским. Лишь в 1779 году, благодаря известному агроному и писателю Андрею Тимофеевичу Болотову, в городе Богородицке, Тульской губернии был создан первый детский театр в России. Этот учёный, писатель имел огромный опыт вос-

питания своих детей, племянников и детей своих друзей, что послужило к написанию детских произведений. А впоследствии Болотов стал сам писать пьесы для учреждённого им детского театра, придавая ему большое воспитательное значение. В своих пьесах Андрей Тимофеевич противопоставлял положительных и отрицательных героев, высмеивал хвастовство и невежество [3]. Болотов хотел внедрить игру детей на сцене в систему их базового образования и воспитания.

Вслед за А.Т. Болотовым и другие отечественные педагоги видели в театральной деятельности – возможность расширить стандартные рамки воспитания детей. Так, Василий Александрович Сухомлинский говорил, что театр «...является неисчерпаемым источником развития чувств, переживаний и эмоциональных открытий ребенка, приобщает его к духовному богатству. Постановка... заставляет волноваться, сопереживать персонажу и событиям, и в процессе этого сопереживания создаются определенные отношения и моральные оценки, просто сообщаемые и усваиваемые».

Из данного высказывания можно понять, что «эмоциональные открытия» подразумевают эмоциональный интеллект и его развитие. Особенно важно формировать эмоциональный интеллект у детей именно в начальной школе. Это способствует пониманию детьми собственных эмоций, их контроля и успешному взаимодействию с окружающими людьми. В театральной деятельности происходит развитие и воспитание личности ребенка, а самое главное, обогащается эмоциональный опыт. Проигрывание различных ролей побуждают в ребенке многообразные чувства, которые способствуют преобразованию начальных аффектов [1].

Учёные, изучавшие эмоциональный интеллект, как правило, не делали акцент на театральной деятельности. Они видели его формирование по-другому, предоставив нам иные модели эмоционального интеллекта. На данный момент в научном мире существуют несколько таких моделей, основными из которых являются:

1. Модель эмоционального интеллекта американского психолога Д. Гоулмана, включающая в себя такие элементы, как:

- осознание своих эмоций;
- управление своими эмоциями;
- осознание эмоций других;
- управление эмоциями других людей.

2. Модель социального и эмоционального интеллекта израильского психолога Рувена Бар-Она, сформулировавшего понятие эмоционального коэффициента. Его модель включает в себя такие элементы, как:

- осознание своих эмоций, уверенность в себе, самоуважение, независимость;
- навыки межличностного общения – эмпатия, межличностные взаимоотношения, социальная ответственность;
- адаптивность решение проблем, связь с реальностью, гибкость;
- управление стрессом – устойчивость к стрессу, контроль за импульсивностью;
- общее настроение – счастье, оптимизм.

3. Модель эмоционального интеллекта Майера-Саловея-Карузо, включающая в себя такие элементы, как:

- способность распознавать свои и чужие эмоции по мимике, жестам, позе, поведению и голосу.
- умение контролировать свои эмоции, реакции и импульсы и использовать их для решения задач.
- способность устанавливать и достигать целей, сохранять оптимизм и находить энергию в неудачах.
- способность понять причину возникших эмоций у себя и у других людей.
- понимать эмоции других и сопереживать им [2].

Термин «эмоциональный интеллект» впервые применен американскими психологами Д. Маером, П. Сэловеем и Д. Карузо в конце XX века. Объединение «интеллекта» и «эмоции» вызвало спор и дискуссии в научной среде. Кто-то из авторов считает, что термин «интеллект» в этом случае недопустим и заменяет его на «компетентность». Также есть мнение о том, что ум – это сила, и «не существует особых способностей, которые связаны с эмоциями» [6]. Однако на сегодняшний день «эмоциональный интеллект» понимается как способность распознавать и понимать свои эмоции и эмоции других людей, управлять ими и использовать эмоциональную информацию в качестве основы для мышления и принятия решений. Таким образом, эмоциональный интеллект – это способность быть компетентным в человеческих контактах, понимая себя [5, 16–17].

Младший школьный возраст является важным этапом в жизни каждого человека и стартом его обучения. Именно за четыре года начальной школы закладывается фундамент ребёнка во всех универсальных учебных действиях, и, в первую очередь, в умении учиться. А большинство педагогов знают, что эффективность обучения младших школьников зависит от того, насколько учебный материал эмоционально окрашен. Игровая деятельность – лучший способ возбудить эмоции. Вот почему обучающиеся начальной школы не готовы мгновенно расстаться с игровой деятельностью и перейти на учебную, которая постепенно становится ведущей в их возрасте. А следовательно педагогу начальной школы необходимо совмещать игровую и учебную деятельность для большей эффективности.

Театр – игра. Помимо обучения, педагог всегда занимался воспитанием, в основе которого также лежит развития эмоционального интеллекта. Оптимальным средством для достижения успехов в данной сфере, на мой взгляд, является театральная деятельность и постановка спектакля всем коллективом класса.

Поэтому целью постановки спектакля в ГБОУ «Школа № 875» являлась работа над эмоциональным интеллектом младших школьников. В 3 классе «А», где я являюсь классным руководителем, было решено поставить спектакль по мотивам А. Волкова «Волшебник Изумрудного города».

Организация делилась на несколько этапов:

Таблица 1 – Организационные этапы подготовки школьного спектакля

Этапы	Задачи	Время	Действия педагога	Действия детей	Формы работы
Подготовительный: - подготовка сценария - распределение ролей	- найти и отредактировать сценарий спектакля. - мотивировать детей к участию в спектакле - ознакомить их с оригиналом, по которому создан сценарий - распределить роли по обучающимся - подготовить музыкальное сопровождение	30.09.2024 - 18.10.2024	1. Находит и редактирует сценарий под класс и нужное количество актёров. 2. Мотивирует детей к прочтению книги. 3. Показывает мультфильм, чтобы дети определились с желаемыми ролями. 4. На основе высказанных желаний распределяет роли. 5. Готовит музыкальное сопровождение.	1. Читают книгу «Волшебник Изумрудного города». 2. Смотрят мультфильм. 3. Определяются с ролью, которую хотят играть.	1. Индивидуальная. 2. Беседа. 3. Анкетирование.
Основной этап: - период досценических репетиций - репетиции на сцене - подготовка костюмов и театрального инвентаря	- выучить свои роли наизусть - выучить слова персонажа, которого дублируют - организовать застольные репетиции в классе, репетиции в «выгородке» и на сцене. - подготовить костюмы, инвентарь	21.10.2024 - 20.12.2024	1. Раздаёт слова персонажа обучающимся. 2. Контролирует, как проходит выучивание слов. 3. Репетирует с обучающимися их роли индивидуально, группами и всем классом. 4. Обсуждает с родителями и обучающимися костюмы и необходимый инвентарь.	1. Учат слова своего персонажа. 2. Репетируют и ставят голос, выразительность, мимику. 3. Выучивают свои действия, место на сцене. 4. Подготавливают костюм и инвентарь.	1. Индивидуальная. 2. Тренинг 3. Репетиции 4. Классный час (Круглый стол)
Завершающий этап: - финальный прогон - премьера спектакля	- подготовить генеральную репетицию в костюмах и с инвентарём - выступить на премьере - провести рефлексию	23.12.2024 - 27.12.2024	1. Назначает дату финального прогона. Подготовить прогон с микрофонами, если это необходимо. 2. Настраивает обучающихся на положительный лад в день премьеры. 3. Контролирует наличие костюмов и инвентаря. 4. Проводит рефлексию после премьеры.	1. В день финального прогона приносят свои костюмы и инвентарь в школу, репетируют в нём и привыкают к костюмам. 2. Выступают на премьере. 3. Высказываются на рефлексии, проходят опрос.	1. Спектакль. 2. Общешкольный праздник (Новый год) 3. Опрос.

1. Подготовительный этап (30.09.2024–18.10.2024)

Данный этап подводил обучающихся к спектаклю. Ими была прочитана книга с одноимённым названием, проведена беседа, затрагивающая понимание эмоций у персонажей. Чтобы мотивировать детей поучаствовать в спектакле третьеклассникам был показан мультфильм, после которого предлагалось написать на листочке их желаемую роль. Ученики, у которых есть желание сыграть какого-нибудь персонажа, возрастает мотивация показать себя с лучшей стороны. Актёрская игра и вживание в роль у ребёнка проходит намного лучше. Сценарий был взят на сайте nsportal.ru [7] и отредактирован с точным рас-

чётом на количество учеников, так чтобы каждый ребёнок смог быть задействован в спектакле. При помощи ребят было подобрано музыкальное сопровождение.

Получив от третьеклассников анкеты с их желаемыми ролями, я подбирала детей на роли по следующим ключевым критериям:

- желание ребёнка играть определённую роль;
- умение обучающегося выразительно и громко читать;
- артистичность;
- совпадение по роли и внешности;
- чувство ответственности каждого ребёнка и его способность выучить роль в срок.

Благодаря сильному желанию обучающихся участвовать в спектакле стало возможно создание коллективной взаимопомощи. Главные персонажи должны были иметь дублёров на случай болезни и непредвиденных обстоятельств. Поэтому каждый ребёнок, заинтересованный в спектакле, имел две роли: свою основную и роль дублёра другого персонажа [4].

2. Основной этап (21.10.2024–20.12.2024)

Перед осенними каникулами обучающимся 3 класса “А” были озвучены их роли и розданы слова, которые они должны были выучить. В течение двух недель третьеклассники самостоятельно учили свои роли.

Также в данный этап входит проведение пятнадцати репетиций, которых хватило для полной подготовки детей к сцене. Нашей основной задачей было донести до актёров правильные эмоции связанные с его персонажем. Необходимо добиться, чтобы с помощью правильных интонаций, эмоций и жестов обучающиеся правильно передали характер своих героев.

Виды репетиций:

- Застольные репетиции в классе – 5 репетиций.
- Репетиции в выгородке – 5 репетиций.
- Репетиции на сцене – 3 репетиции.

- Прогон спектакля (по 2 раза за репетицию) – 1 репетиция.
- Финальный прогон (по 2 раза за репетицию) – 1 репетиция.

За полтора месяца до показа спектакля с детьми было проведён классный час для обсуждения костюмов. Чтобы быть уверенной, что ни один ребёнок не останется без костюма, я отправила примеры костюмов в общий родительский чат и попросила отписаться мне, если проблем с костюмами не возникнет. В случае возникновения вопросов и сложностей, родители также могли связаться со мной.

На последних трёх репетициях, мы начали проводить прогоны всего спектакля без подсказок от учителя. Также необходимо было проверить, как дети будут чувствовать себя в костюмах. Ведь им необходимо привыкнуть к ним.

3. Завершающий этап. (23.12.2024–27.12.2024)

Результатом нашей работы стал финальный прогон. На одной репетиции мы успели прогнать наш спектакль два раза с костюмами и микрофонами, что стало завершением обучения детей. Конечной точкой являлась премьера перед родителями, учителями и другими классами нашей школы, которая состоялась 25 декабря 2024 года. Обучающиеся имели какие-то неточности в передаче микрофонов, но ошибок в словах и долгих пауз не было. Эмоции у главных персонажей (Элли, Льва и Тотошки) в начале спектакля были обыграны хуже, чем на репетициях. Это было связано с волнением маленьких актёров. Однако к середине обучающиеся выравнялись, и спектакль имел успех. Родители, учителя и сами дети остались довольны. После спектакля мы смогли собрать родителей и детей вместе, поздравить с успешным выступлением и наступающим Новым годом, поблагодарить всех и устроить небольшое чаепитие, которое отлично закрепило наш совместный триумф.

На следующий день была проведена рефлексия, связанная с пониманием своих эмоций и их контролем.

На вопрос «Какие эмоции ты испытывал до премьеры спектакля?» – 18 детей испытывали страх или лёгкий страх (66,6 %), 6 детей – радость (22,2%),

двое описали свои эмоции, как «нормальные» (7,4%) и один ученик написал злость (3,7%).

На второй вопрос «Какая эмоция получилась у вас на сцене лучше всего?» дети превзошли список базовых эмоций и ответили очень разнообразно:

- радость – 12 человек (44,4%)
- печаль – 4 человека (14,8%)
- злость (гнев) – 3 человека (11,1 %)
- возмущение – 1 человек (3,7 %)
- страх – 2 человека (7,4 %)
- гордость – 1 человек (3,7%)
- никакая – 4 человека (14,8%)

Третий вопрос звучал: «Какую эмоцию ты испытал после финальной песни?»

Обучающиеся разделились на три фронта:

- радость – 17 человек (62,9 %)
- облегчение – 8 человек (29,6%)
- радость с облегчением – 2 человека (7,4 %).

Надо отметить, что обучающиеся 3 класса А стали лучше понимать свои эмоции и эмоциональные состояния в определённых ситуациях, выходя за рамки базовых эмоций. Однако понимание эмоций – это лишь один из компонентов эмоционального интеллекта. Хотя он и является его фундаментом, мне предстоит ещё долгий путь к развитому эмоциональному интеллекту моих подопечных. По моим наблюдениям я точно могу сказать, что конфликты между учениками уменьшились, то всё также могут неожиданно вспыхивать. Они также нуждаются во взрослом, который их рассудит, хотя и помирить после выяснения сути конфликта и описываемых эмоций им стало легче. Таким образом, необходимо продолжить изучать роль театральной деятельности в формировании эмоционального интеллекта младших школьников.

Библиографический список

1. Бочарова А.А. Формирование эмоциональной сферы младшего школьника средствами театральной деятельности // Актуальные исследования. – 2023. – № 50 (180). – Ч. IV. – С. 77–81.
2. Кондратенко А.Б. Развитие эмоционального интеллекта в современном образовании / А.Б. Кондратенко, Б.А. Кондратенко // Вестник Калининградского филиала Санкт-Петербургского университета МВД России. – 2019. – № 2(56). – С. 104–108.
3. Крук Д.С. История развития детского театра в России // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. – 2017. – № 1 (24).
4. Новикова Е.А. Особенности театральной деятельности младших школьников для формирования эмоционального интеллекта // Образ действия. – 2024. – Вып. 3 «Художественно-эстетическое образование (лучшие практики)». – С. 206–211.
5. Сергиенко Е.А., Хлевная Е.А., Киселёва Т.С. Эмоциональный интеллект ребёнка и здравый смысл его родителей. – М., 2021. – 255 с.
6. Шабанов С., Алешина А. Эмоциональный интеллект. Российская практика. – М., 2021. – 432 с.
7. <https://nsportal.ru/user/528528/page/stsenariy-skazki-volshebnyk-izumrudnogo-goroda>

Е.И. Таргоний

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия.

Научный руководитель: **О.В. Грибкова**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКА РАБОТЫ С ПАРТИТУРОЙ НА КУРСЕ ЗВУКОРЕЖИССУРЫ В ДМШ

Eva I. Targoni

graduate student,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia.

Scientific adviser: **Olga V. Gribkova**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia

DEVELOPING THE SKILL OF WORKING WITH A SCORE IN THE SOUND ENGINEERING COURSE IN A CHILDREN'S MUSIC SCHOOL

Аннотация. В статье рассматривается структура предмета анализ музыкальных форм у обучающихся на курсе звукорежиссуры в ДМШ, в частности эпохи возникновения и совершенствования музыкальных форм, их классификация и особенности формообразования, знания которых необходимы для профессионального становления звукорежиссеров. Внимание уделяется изучению исторической периодизации и скорейшему овладению практическими навыками работы с партитурой.

Abstract. The article examines the structure of the subject of musical form analysis for students studying sound engineering at a children's music school, in particular the eras of the emergence and improvement of musical forms, their classification and features of form formation, knowledge of which is necessary for the professional development of sound engineers. Attention is paid to the study of historical periodization and the fastest possible acquisition of practical skills in working with a score.

Ключевые слова: образование, обучение, музыкальная школа, методика преподавания, звукорежиссура, музыкальные формы.

Keywords: education, training, music school, teaching methods, sound engineering, musical forms.

В профессиональной деятельности звукорежиссера знание строения произведения, при работе с ним, позволяет более осмысленно выполнять техническую часть сведения голосов и понимать его особенности. Грамотный специалист, при сведении произведения, будет опираться на форму произведения и его стилистическую особенность, впоследствии выстраивая музыкальную и шумовую композицию. Изучение исторической периодизации музыкальных форм положительно скажется на общекультурном уровне и профессиональных навыках будущих звукорежиссеров.

Общий обзор начинается с эпохи барокко, ведь именно в ней берут свое начало и зарождаются разные стили композиторов. Ярчайшими представителями данного времени являются И.С. Бах и Г.Ф. Гендель, поскольку именно их творчество во многом определило дальнейшее развитие музыки. Интересно, что в этой эпохе в равной степени существовали церковная и светская музыка, разные стилистические направления. Отличительной особенностью музыки в этот период можно назвать отображение человеческих эмоций в музыкальном произведении за счет использования определенных интервалов, гармонических оборотов, ритмических формул и ладов. Были созданы специальные музыкальные обороты – символы. Они имели свое сакральное значение. Таких оборотов существовало очень много. Среди них были религиозные, отражающие печаль, скорбь или означавшие радость и возвышенное состояние. Многое было заимствованно из риторики и отразилось как на сочинительстве, так и на исполнительстве, в частности, это проявилось в исполнительских состязаниях органистов.

К распространенным ранее в эпохах вокально-инструментальным жанрам присоединились инструментальные сочинения. Зародились и обрели значимость такие жанры, как: опера, оратория, кантата, соната, инструментальные концерты. Произошел синтез всех предшествующих формообразующих элементов из эпохи Возрождения. Это проявилось во всех слоях и уровнях организации сочинения. Однако, благодаря устоявшемуся тематизму, музыкальные сочинения и их глубокая идея скорее имела некое развертывание материала, чем его развитие. Такой принцип стал ведущим, особенно благодаря влиянию полифонии. Большую роль сыграла температура и новые широкие возможности для композиторской деятельности в практическом использовании 24 тональностей и формирующейся мажорно – минорной системы. Устоялись в эпоху барокко формы сквозного развертывания, малые формы, хоральные обработки и вариации, концертные, циклические формы и опера. Для ознакомления, к прослушиванию в классе можно использовать сочинения И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Ф. Куперена, Ж. Рамо, А. Вивальди, Д. Скарлатти и других композиторов.

Переломным в развитии музыкальных форм стал XX век. Несмотря на использование классических форм, он ознаменовал появление новых форм, однако, уже с совершенно иными закономерностями. Прежде всего, это связано с изменениями, произошедшими на рубеже веков, преобразованием и трансформацией всех формообразующих компонентов. Изменилось соотношение элементов в системе и ведущими в структурной организации становятся тембр, ритм, фактура и динамика, как следствие эти изменения коснулись и звуковысотной организации. Создавались новые типы организации тональностей, отсутствие тяготения к тонике, происходило расширение тональности, а сама тональность сменялась тональным центром. Появились совершенно новые композиторские техники: додекафония, серия, сериальность, пуантилизм, алеоторика, сонорика и новые модальные системы. Возросла роль метроритма и складываются новые формы ритмической органи-

зации, что оказывает влияние на формообразование в произведении. Равномерность перестает быть основополагающей, из-за смещения внутрислоговых акцентов.

Эксперименты и поиски новаторских решений продолжались и были открыты новые эффекты влияния на длительность сочинения, которое становится более мобильным. Система нефексированности длительностей изменили стандартное понимание упорядоченности формы. Происходит соединение звуковысотной и ритмической организации. В сочинениях композиторов образуется ритм формула, от которой уже зависит продолжительность разделов. Эти изменения можно услышать на практических занятиях в произведениях И.Ф. Стравинского, С.С. Прокофьева, К. Дебюсси, О. Мессиана, Б. Бартока, А. Веберна, К. Штокхаузена и других выдающихся новаторов XX века.

Несмотря на преобладающую полифоническую фактуру, в XX веке фактура становится новым двигателем формообразования и, как следствие, возникают ее новые виды: линейная полифония, полифония пластов, полифоническая фактура алеаторики и сонорики. Во многих сочинениях только фактура и ее неизменность говорят о единстве всего построения. Произшедшие изменения привели к иному подходу к самой форме сочинения. Были переосмыслены типы изложения и их определение стало возможным только по фрагментарному разбору произведения. Для прослушивания в классе или дома, чтобы лучше усвоить материал можно обратиться к произведениям Г. Малера, А. Шенберга, А. Берга, Д.Д. Шостаковича, Б.И. Тищенко, Н.Н. Сидельникова.

В музыке XX века как основные формы применялись схожие по структуре и модели с классико-романтическими формами, неоклассические и авторские индивидуальные формы. Формы первой группы основываются на классических организационных принципах и применяются в различных техниках написания композиторами разных стилистических направлений.

Неоклассические формы перекликаются с типовыми формами барокко и средневековья. Для новаторских форм композиторов характерна полная индивидуализация сочинения.

Анализ музыкальных произведений является одной из сложных дисциплин на курсе звукорежиссуры в ДМШ и направлен на приобретение знаний, умений и навыков, которые позволяют свободно ориентироваться в любой партитуре. Формирование навыков умения анализа партитур происходит путем систематических практических занятий. Необходимо воспитывать у учеников понимание музыки, верной ее интерпретации, слышанию стилистических особенностей. Уровень понимания музыкального произведения требует хорошей теоретической базы, комплекса знаний, полученного в результате обучения. Понимание исторических связей, путем которых создавалась та или иная музыкальная форма очень важно для осознанного восприятия произведения. Недостаточно просто владеть терминологией и объяснять структуру сочинения, самое важное – прочувствовать художественный образ, понять глубокий замысел композитора.

Внимательное слушание развивает внутреннее моделирование и предслышание гармонических соединений, образного содержания музыки и структуры сочинения. Важно набирать слуховой опыт, постоянно используя в своей практической работе качественные записи произведений, просматривать наиболее известные постановки. Нарботка опыта в этой области позволит звукорежиссеру в своей работе определить стилистическую уместность и правильность исполнения.

Знание музыкальных форм, которые относятся к определённой музыкальной эпохе, композиторам, помогает правильно понимать музыкальную культуру и позволит грамотно работать и сводить определенную композицию. Будь это академическая композиция или современное произведение, звукорежиссеру приходится обращаться к партитуре, чтобы определить ее строение, выделить ведущие и поддерживающие голоса, а также обозначить

композиционно значимые моменты. Например, звукорежиссер, который владеет навыком анализа партитур может подсказать музыканту, который приходит записываться на студию с сырым материалом, что можно было бы добавить или убрать, а также выслушать музыканта и понять, чего бы он сам хотел и оказать профессиональную помощь в их сотрудничестве.

Звукорежиссеру, получив хорошее образование, нужно обладать уникальным набором знаний, профессиональными качествами и постоянно совершенствовать свои навыки, чтобы оставаться конкурентноспособным. Изучение музыкально - теоретических дисциплин способствует формированию и развитию необходимых профессиональных навыков, как теоретических, так и практических, а современной индустрии звукорежиссуры, которая стремительно развивается, требуются достойные специалисты.

Библиографический список

1. Грибкова О.В. Проектная деятельность как средство культурно-просветительной работы с молодежью в условиях столичного мегаполиса / О.В. Грибкова, С.Ш. Умеркаева // Искусство и образование. – 2019. – № 5 (121). – С. 231–239.
2. Грибкова О.В. Формирование культурного кругозора личности средствами музыки / О.В. Грибкова, С.М. Низамутдинова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 4. – С. 123–129.
3. Грибкова О.В. Развитие культурного потенциала личности в творческой среде обучения / О.В. Грибкова, О.А. Унежская // Искусство и образование. – 2020. – № 4 (126). – С. 53–159.
4. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков. – М., 1998. – 344 с.
5. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М., 2003. – 248 с.
6. Способин И.В. Музыкальная форма: учебник. – М., 1985. – 400 с.
7. Цуккерман В.А. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика // Интонация и музыкальный образ. – М.: Музыка, 1965. – 320 с.

Сюй Цзыцзяо

магистрант,

УО «Белорусская государственная академия искусств»

Минск, Беларусь.

Научный руководитель: **Лю Цзин**

кандидат педагогических наук, доцент,

УО «Белорусская государственная академия искусств»

Минск, Беларусь

**ТРАДИЦИОННОЕ КИТАЙСКОЕ ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННОЙ
СЦЕНОГРАФИИ: КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИННОВАЦИИ**

Xu Zijiao
undergraduate,
Belarusian State Academy of Arts
Minsk, Belarus.

Scientific adviser: **Liu Jing**
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Belarusian State Academy of Arts
Minsk, Belarus

TRADITIONAL CHINESE ART IN MODERN SCENOGRAPHY: CULTURAL HERITAGE AND AESTHETIC INNOVATIONS

Аннотация. Традиционное китайское искусство является важным источником вдохновения для современной сценографии благодаря своим уникальным декоративным элементам и глубоким философским основам. В статье анализируются эстетические принципы китайского искусства, такие как баланс, симметрия и символизм цвета, а также их влияние на современные дизайнерские решения. Особое внимание уделено интеграции традиционных декоративных узоров и каллиграфии в современный сценический дизайн.

Abstract. Traditional Chinese art serves as a significant source of inspiration for modern scenography due to its unique decorative elements and profound philosophical foundations. The article examines the aesthetic principles of Chinese art, such as balance, symmetry, and color symbolism, and their impact on contemporary design solutions. Special attention is given to the integration of traditional decorative patterns and calligraphy into modern stage design.

Ключевые слова: традиционное китайское искусство, сценография, декоративные узоры, каллиграфия, эстетика, культурное наследие, символизм цвета.

Keywords: traditional Chinese art, scenography, decorative patterns, calligraphy, aesthetics, cultural heritage, color symbolism.

Традиционное китайское искусство является неисчерпаемым источником вдохновения для современной сценографии. Оно сочетает в себе множество форм и глубоких смыслов, являясь неотъемлемой частью культурного наследия китайского народа. Китайские традиционные декоративные элементы, развиваясь на протяжении тысячелетий, приобрели уникальные эстетические качества, которые отражают не только культурные, но и философские основы китайской цивилизации. Эти элементы, являясь воплощением духа творчества и эстетики древнего Китая, на протяжении долгого времени оставались важнейшей частью искусства и дизайна, получая особое внимание как в научных исследованиях, так и в практическом применении.

Декоративные узоры традиционного китайского искусства представляют собой важную часть культурного кода Китая, вобрав в себя мудрость различных эпох и отражая особенности китайской религии, политики, этики и на-

родных обычаев. Примечательным является тот факт, что такие узоры не только служат украшением, но и несут в себе глубокие философские и культурные значения, выражая стремление народа к лучшей жизни. В этом контексте можно говорить о гармоничном сочетании эстетических и функциональных аспектов, присущих китайскому декоративному искусству.

Основные принципы создания традиционных декоративных узоров включают в себя баланс и симметрию, а также использование выразительных средств, таких как линия, форма, цвет и текстура. Эти элементы не только служат эстетическому наслаждению, но и отражают важные философские концепции, такие как гармония, равновесие и идеал красоты. Визуальные формы традиционных узоров имеют способность передавать не только художественное восприятие, но и культурные ценности, создавая тем самым уникальную связь между прошлым и настоящим.

Современные сценографы, исследуя и заимствуя элементы традиционного китайского искусства, способны привнести в свои работы новые смыслы, обогатив их как эстетически, так и концептуально. Интеграция традиционных декоративных элементов в современные дизайнерские практики дает возможность сохранить и развить культурное наследие Китая, обогатив мировой дизайн новыми визуальными и философскими подходами.

Китайские иероглифы, обладая уникальной эволюцией и глубокой философской основой, играют важную роль в формировании китайской письменности и культуры в целом. Изначально являясь пиктографическими символами, они постепенно трансформировались в более абстрактные иерархические структуры, сохраняя при этом связь с их визуальными корнями. Это их гибкость и способность комбинировать абстрактные и конкретные элементы сделали китайские иероглифы одним из самых выразительных средств визуальной коммуникации. Письмо, как форма художественного выражения, в китайской культуре выходит за пределы функциональной задачи передачи информации. Каллиграфия, например, является не только практическим навы-

ком, но и самостоятельным искусством, в котором форма букв, направление штрихов и динамика линий создают визуальный ритм, передавая эмоциональный заряд.

Каллиграфия – это в первую очередь не только форма письма, но и своего рода визуальная поэзия, в которой графическая структура и движение штрихов передают философские идеи и культурные значения. Каждый штрих, каждая линия имеет свой ритм и смысл, что делает китайскую каллиграфию настолько многослойной и многозначной [1]. Например, в разных стилях китайской каллиграфии можно увидеть разные эмоциональные акценты и смыслы. Обычный стиль может передавать солидность и стабильность, в то время как бегущий шрифт создаёт ощущение динамики и движения. Даже в самых строгих и формальных стилях китайского письма всегда скрывается динамичность и живость, проявляющаяся в точках пересечения линий, легкости или тяжести штрихов. Каждый символ, в свою очередь, носит не только смысловую нагрузку, но и эстетическую ценность, что позволяет воспринимать каллиграфию как высшую форму гармонии между разумом, эмоциями и искусством.

Кроме того, китайская каллиграфия всегда была тесно связана с философией, религией и социальной практикой. В ней можно увидеть влияние различных школ мысли, таких как конфуцианство, даосизм и буддизм, которые находят свое отражение в каллиграфических символах [2]. Например, символы, используемые в религиозной каллиграфии, часто имеют особое значение, связанное с жизненной мудростью или с духовной практикой. Это делает каждый иероглиф своего рода философской концепцией, имеющей свою символику, а их использование в декоративном искусстве или архитектуре передает эти культурные послания.

Важным аспектом китайского искусства является использование цвета, который в китайской культуре также имеет глубокий символический смысл. Теория «Пяти элементов» (木, 火, 土, 金, 水), напрямую связана с концепцией Инь-Ян, описывает взаимодействие и взаимозависимость различных природ-

ных сил и элементов. Цвета, такие как черный, белый, красный, синий и желтый, традиционно ассоциируются с этими элементами и играют ключевую роль в культурных и религиозных практиках. Например, красный цвет символизирует огонь и является важным символом удачи и благополучия, в то время как черный ассоциируется с водой и может выражать как глубокую серьезность, так и мистику.

Красота китайского искусства не ограничивается только визуальной составляющей. Использование этих цветов в традиционном декоративном искусстве Китая имеет свою специфическую структуру и гармонию. Отношение между цветами не случайно – они часто находятся в балансе и взаимодополняют друг друга, создавая гармоничную и сбалансированную композицию. Это проявляется в архитектуре, где использование золотых и серебряных оттенков символизирует богатство и высокий статус, а сочетание ярких и приглушенных цветов создает ощущение эстетической гармонии и покоя.

Особое место в традиционном китайском декоративном искусстве занимают такие элементы, как фрески, народные картины и традиционные костюмы, которые были не только эстетическими объектами, но и носителями культурных значений. Например, народные картины, используемые в праздниках, изображают сцены из повседневной жизни, но через них часто передаются идеалы, такие как благополучие, счастье и долголетие. Традиционная одежда и макияж актеров Пекинской оперы также не ограничиваются только визуальной привлекательностью. Они имеют глубокий символический смысл, выражая личность и роль персонажа в спектакле, а также отражают культурные нормы и ценности.

Традиционная китайская цветовая система была основана на философии единства и гармонии, что выражается через применение этих цветов в разных сферах культуры. Яркие и насыщенные цвета используются для выражения живости и радости, в то время как более сдержанные оттенки создают атмосферу покоя и серьезности [3]. Это понимание цвета как динамичной и много-

гранной силы, тесно связанной с философскими и культурными концепциями, делает китайское декоративное искусство важным источником вдохновения для современного дизайна.

1. Выразительность цвета. Традиционное декоративное искусство Китая проявляет свою выразительность через использование цвета, что тесно связано с наблюдением за природой и пейзажами. Цвета не просто имитируют естественные оттенки, но и служат для создания особой художественной атмосферы. Тонкие различия в оттенках и яркости, использованные в традиционном искусстве, способствуют выражению эмоций и глубинных культурных смыслов. В отличие от западной традиции, китайское искусство не ограничивает себя рамками реальных цветов природы, но активно использует их как базу для абстракции и эмоциональной интерпретации, что придает произведениям дополнительную многозначность и символизм.

2. Символизм цвета. Цвет в китайском декоративном искусстве играет важную роль как носитель символических значений. Каждый цвет ассоциируется с определенной идеей, понятием или чувством. Например, красный цвет часто символизирует удачу и счастье, а черный может ассоциироваться с мудростью или водной стихией. Цвета также могут отображать социальный статус, личные качества или сезонные изменения. В традиционных китайских фресках или костюмах цветовому решению всегда придается важное культурное значение: это не просто эстетическая составляющая, но и глубокая связь с философией, мифологией и идеологией.

3. Украшение и праздничная атмосфера. Традиционные декоративные цвета ярки и насыщены, что способствует созданию праздничной, торжественной атмосферы. Цвет в этих произведениях искусства является не только способом украшения, но и способом усиления эмоционального восприятия. В китайской культуре цвет ассоциируется с счастьем, радостью и благополучием, и благодаря этому создаются работы, которые стремятся передать позитивные, оптимистичные чувства. Например, использование золота и красного

в праздничных украшениях на китайский Новый год символизирует процветание и счастье, наполняя пространство радостью и теплотой.

Современное применение традиционных цветов в дизайне. Современные дизайнеры могут заимствовать традиционные декоративные цвета, создавая не только эстетически привлекательные, но и культурно насыщенные работы. Важно понимать не только символическое значение каждого цвета, но и адаптировать их к текущим культурным и эстетическим тенденциям, которые могут варьироваться в зависимости от аудитории, географического региона или исторической эпохи. Таким образом, дизайнеры могут эффективно соединить традиции и современность, учитывая глубокую цветовую культуру Китая и творчески применяя её в новых контекстах.

Традиционные декоративные элементы китайского искусства, пройдя долгий путь исторической эволюции, сохраняют в себе неизмеримый культурный и эстетический потенциал. В то время как некоторые элементы традиционного дизайна утратили свою актуальность для современного контекста, другие, наоборот, продолжают служить важным источником вдохновения для современных дизайнеров. Процесс интеграции традиционных форм и символов в современный дизайн требует глубокой рефлексии и переработки, чтобы они соответствовали потребностям и ожиданиям современного общества. Важным моментом является преодоление ограничений традиции, объединение её с новыми технологиями и концепциями, что позволяет сохранять дух прошлого, не теряя связи с настоящим.

Ключевые аспекты отражения традиционных декоративных элементов в современном китайском дизайне можно описать следующим образом:

1. Копирование и подражание. Один из самых популярных способов использования традиционных декоративных элементов – это их точное копирование или подражание. Здесь дизайнеры воспроизводят традиционные формы, линии, детали и композиционные принципы, сохраняя ритм, баланс и гармонию исходной структуры. Такой подход позволяет сохранить визуальную идентич-

ность и культуру, предоставляя современным произведениям дизайна фундамент, укоренённый в истории. Однако, важно помнить, что копирование должно быть гармоничным и соответствовать эстетическим требованиям времени.

2. Извлечение и коллаж традиционных символов. Современный дизайн активно использует метод извлечения декоративных символов из традиционной китайской культуры, перерабатывая их и создавая новые композиции. Эти символы, такие как изображения драконов, фениксов или цветочных мотивов, становятся основой для создания уникальных визуальных решений. Дизайнеры берут эти элементы, "разрывают" их из традиционных контекстов и органично встраивают в современные формы и функциональные задачи. Такой подход позволяет не только сохранить, но и привнести в традиционные символы новые смысловые и эмоциональные оттенки.

3. Вариации и эволюция традиционных изображений. В современном дизайне активно используется практика эволюции традиционных изображений и форм. Это может проявляться в реконструкции композиции традиционного китайского искусства с применением современных методов композиции, которые ломают привычную плоскостность и образность. Современные дизайнеры трансформируют традиционные изображения, адаптируя их для новых визуальных языков, таких как минимализм или абстракция, что позволяет выразить актуальные темы и чувства современности.

Таким образом, китайское искусство продолжает развиваться, сохраняя свою идентичность, но открывая новые горизонты. Эти три аспекта демонстрируют, как традиционное искусство Китая может быть переосмыслено и интегрировано в современные дизайнерские решения, что помогает сохранить связь между прошлым и настоящим, а также создать уникальные визуальные образы, которые отражают потребности и взгляды современного общества.

Библиографический список

1. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – М., 2008. – 212 с.

2. Чжан Хао. Традиционные элементы в современном китайском театре: выпускная квалификационная работа. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2021. – 75 с.
3. Шулунова Е. К. История современного китайского театра: курс лекций для слушателей Институтов Конфуция. – М.: ИПЦ «МАСКА», 2018. – 62 с.

Чан Шэнфань

магистрант,

УО «Белорусская государственная академия искусств»

Минск, Беларусь.

Научный руководитель: **Лю Цзин**

кандидат педагогических наук, доцент,

УО «Белорусская государственная академия искусств»

Минск, Беларусь

СИМВОЛИЗМ И ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА КОСТЮМОВ В ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЕ

Chang Shengfan

undergraduate,

Belarusian State Academy of Arts

Minsk, Belarus.

Scientific adviser: **Liu Jing**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Belarusian State Academy of Arts

Minsk, Belarus

SYMBOLISM AND SEMIOTIC SYSTEM OF COSTUMES IN PEKING OPERA

Аннотация. Костюм в Пекинской опере выполняет функцию знаковой системы, передавая информацию о статусе, характере и судьбе персонажей. В статье рассматривается символическое значение формы, цвета и орнамента костюмов, а также их роль в создании драматургического образа. Особое внимание уделено цветовой символике, связанной с философией пяти стихий (У-син). Анализируется историческая эволюция костюмов и влияние культурных традиций на формирование визуального кода Пекинской оперы.

Abstract. Costumes in Peking Opera function as a semiotic system, conveying information about characters' status, personality, and fate. The article explores the symbolic meanings of shape, color, and patterns in costumes and their role in dramaturgical image creation. Special attention is given to color symbolism linked to the philosophy of the Five Elements (Wu Xing). The historical evolution of costumes and the influence of cultural traditions on the visual code of Peking Opera are also analyzed.

Ключевые слова: Пекинская опера, театральный костюм, символизм, знаковая система, цветовая символика, У-син, китайская культура.

Keywords: Peking Opera, theatrical costume, symbolism, semiotic system, color symbolism, Wu Xing, Chinese culture.

Пекинская опера, сформировавшаяся в результате слияния различных театральных традиций, представляет собой сложную систему, в которой кос-

тюмы играют одну из ключевых ролей. Их можно рассматривать не только как элемент сценического оформления, но и как целостную *знаковую систему*, передающую информацию о персонаже, его статусе, характере и даже судьбе. В отличие от западного театра, где костюм чаще всего используется для исторической или социальной достоверности, в Пекинской опере он выполняет функцию *символического кода*, понятного зрителю благодаря традиционным канонам.

В Пекинской опере костюм несет в себе две основные функции: выразительную и декоративную. Он помогает не только идентифицировать персонажа, но и усиливает художественное воздействие спектакля, создавая гармонию между пластикой, жестами, мимикой и визуальным образом героя. Важную роль играют длинные рукава (水袖, шуэйсю), которые позволяют актеру подчеркивать эмоциональное состояние персонажа, а также усы и бороды (髭须, цзисюй), цвет которых обозначает возраст, характер и социальный статус.

Каждый элемент костюма обладает глубоким символическим значением. Форма, цвет, ткань и орнамент – все это несет в себе скрытую информацию. Красный цвет традиционно ассоциируется с мужеством, преданностью и благородством, желтый – с императорской властью, белый – с коварством и предательством, зеленый – с верностью и силой, черный – с решительностью и честностью. Это деление уходит корнями в древнекитайскую философию, в которой цветовая система связана с концепцией пяти стихий (У-син, 五行): дерево (зеленый), огонь (красный), земля (желтый), металл (белый), вода (черный).

Костюм в Пекинской опере – это своего рода «код», позволяющий зрителю мгновенно понимать, с каким персонажем он имеет дело. Если актер появляется на сцене в красном халате с золотыми узорами дракона, зритель без дополнительных пояснений понимает, что перед ним либо император, либо выдающийся военачальник [1]. Если герой одет в белый костюм и сопровождается характерной музыкой, можно догадаться, что речь идет о злодее или предателе.

Некоторые исследователи предлагают рассматривать костюмы Пекинской оперы не просто как элемент театральной выразительности, а как самостоятельную знаковую систему. Немецкий философ Эрнст Кассирер, говоря о природе знаков, утверждал, что человеческое мышление развивается через символические формы, будь то язык, миф, искусство или религия. В этом смысле костюм Пекинской оперы можно воспринимать как уникальную символическую структуру, создающую мост между зрителем и сценическим действием.

Если в западном театре костюм чаще стремится к исторической достоверности, то в Пекинской опере он существует вне времени и пространства, поскольку его цель – не воссоздать конкретную эпоху, а выразить универсальные характеристики персонажей. Это роднит его с традицией ритуального искусства, в котором визуальные знаки играют ключевую роль. В древнем Китае театр был тесно связан с храмовыми представлениями, и многие элементы костюма до сих пор сохраняют ритуальную природу.

Современные художники по костюмам продолжают следовать традиционной стилистике, но с учетом современных технологий производства. Вышивка, которая раньше выполнялась исключительно вручную, теперь может быть частично заменена машинной работой. Материалы также претерпели изменения: вместо тяжелого парчи и атласа иногда используются более легкие ткани, удобные для сцены. Однако основные принципы остаются неизменными: строгое соответствие цветовой символики, сохранение формальных элементов костюма, использование исторических орнаментов и знаков.

Костюм в Пекинской опере нельзя рассматривать как простую оболочку, он является знаковой системой, в которой каждый элемент несет определенное значение. Его символическая функция заключается в идентификации персонажа – через форму, цвет, ткань и орнаменты зритель мгновенно получает информацию о статусе, характере, возрасте и даже судьбе героя [3]. Однако помимо знаковости, костюм обладает формализованной системой ношения,

которая не только фиксирует определенные правила облачения, но и делает их удобными для сценического использования.

Таким образом, процесс костюмирования актера Пекинской оперы строится на двух взаимосвязанных принципах. Первый из них – *знаковость костюма* – система смыслов, заложенных в каждом элементе облачения. Почему персонаж носит именно этот цвет? Почему его одежда украшена теми или иными орнаментами? Второй – *формализованный метод облачения* – устойчивые сценические правила, определяющие, как именно должен быть надет костюм, как сочетаются его части и каким образом это влияет на зрительское восприятие.

Если знаковость раскрывает смысловую основу костюма, то формализованность делает его удобным для восприятия и использования в сценическом действии. Можно сказать, что строгие правила облачения в Пекинской опере – это результат многовековой театральной практики, в ходе которой развивалась и систематизировалась визуальная знаковая система, а отдельные элементы театрального костюма обрели свою четкую методологию ношения.

Пекинская опера, как и традиционный китайский театр в целом, базируется на *принципах условности*. В отличие от реалистической западной театральной традиции, здесь сценическое искусство строится на знаковом коде, который необходимо понимать и читать. Однако для того, чтобы знаковая система работала в сценическом действии, она не могла оставаться абстрактной – со временем сложились устойчивые правила ее применения.

Именно так и сформировались формализованные правила ношения костюмов, которые помогают не только сохранять традиционные каноны, но и адаптировать их к сценической практике. Костюм становится не только знаком, но и удобным инструментом для актера, помогающим передавать образы через пластическую выразительность. Можно сказать, что знаковость костюма стала основой формализованных правил его ношения, а сами эти правила – воплощением знаковой системы в динамическом театральном пространстве.

Изначально все эти элементы существовали как разрозненные знаки, но в результате театральной практики они превратились в четкую *систему ношения*, в которой костюм стал не только эстетическим, но и функциональным инструментом.

Важно понимать, что, несмотря на строгость системы, костюм Пекинской оперы не является статичной конструкцией – он существует в *динамике театрального действия*. Его элементы должны гармонизировать с движениями актера, сочетаться с определенными жестами, позами, мизансценами [2]. Именно поэтому сформировался уникальный метод закрепления элементов костюма, позволяющий сохранять его целостность даже в процессе активного сценического движения.

Так, например, длинные рукава (水袖, шуэйсю) стали не просто частью костюма, а сценическим инструментом, который помогает передавать эмоции персонажа через выразительную пластику. А головные уборы с перьями и нашивками приобрели особое значение, поскольку двигаются в такт движениям актера, усиливая ритмическую выразительность сценического действия.

Костюм в Пекинской опере – это не просто предмет одежды, а коммуникативный знак, передающий информацию о персонаже, его социальном статусе, характере и даже судьбе. Формализованные правила ношения являются неотъемлемой частью этой знаковой системы, обеспечивая целостность визуального восприятия. Если в традиционном театре костюм мог быть адаптирован в зависимости от индивидуальных предпочтений актера или режиссера, то в Пекинской опере все подчинено строгой логике символов и канонов.

На протяжении веков театральная практика привела к разработке устойчивых норм костюмирования, позволяющих каждому актеру мгновенно определить, какой образ он воплощает. Динамика развития этой системы связана с тем, что Пекинская опера, расцвет которой пришелся на эпоху Цин, в значительной степени использовала исторический материал, относящийся к предшествующим династиям. Политические реалии того времени диктовали необ-

ходимость избегать сюжетов, связанных с правящим домом, поэтому в репертуаре доминировали пьесы, действие которых разворачивалось в эпоху Мин и ранее. Именно это обусловило стилистику костюма: традиционная одежда династии Мин, ее цветовая система и знаковая структура были перенесены на сцену и преобразованы в единый визуальный код.

Так как театральные труппы в эпоху Цин часто состояли из людей низкого социального положения, обучение актеров шло по принципу устной передачи знаний от мастера к ученику. В такой системе возникла необходимость унифицировать процесс облачения, чтобы каждый артист мог быстро ориентироваться в правилах костюмирования. Это привело к созданию устойчивых формул, которые позволяли даже тем, кто не имел формального образования, легко осваивать систему сценического костюма.

Циньская опера, берущая свое начало в глубокой древности, вобрала в себя множество традиций китайского народного театра. Одним из ее ключевых элементов является костюм, который не просто подчеркивает внешние черты персонажей, но и несет в себе глубокие культурные и символические значения. Эти наряды формировались на протяжении веков, соединяя в себе особенности бытовой одежды, придворных одеяний, военных доспехов и даже ритуальных облачений. Однако, в отличие от повседневного костюма, сценическая одежда приобрела стилизованный, художественный характер, который подчеркивает выразительность образов, создаваемых актерами на сцене.

Процесс становления костюмов Циньской оперы происходил постепенно, вбирая в себя не только традиции китайского костюма, но и формализованные элементы театрального искусства. Здесь можно заметить влияние цветовой символики, орнаментальных решений и строгой системы ранговых различий, которая пришла из классического китайского искусства и философии. Развитие театрального костюма шло в тесной связи с эволюцией сценического образа, так что каждая деталь стала частью знакового театрального языка, по-

могающего зрителю мгновенно распознать роль персонажа, его характер и даже судьбу.

Как и в других жанрах китайской оперы, в Циньской опере действуют четыре основные категории персонажей, известные как шэн (生), дань (旦), цзин (净), чоу (丑). Однако уникальность этого жанра заключается в тонкости разделения сценических типов, что позволило создать разветвленную систему амплуа, где костюм является неотъемлемой частью сценического кода.

В Циньской опере костюм – это не просто одежда, но многослойный художественный символ, в котором сливаются эстетика, история и характер персонажа. В отличие от западного театра, где костюм часто является средством исторической реконструкции, здесь он подчинен особым театральным законам, в которых важна не только форма, но и цвет, рисунок, фактура тканей, детали отделки.

Каждый цвет в театральном костюме имеет конкретное значение. Красный олицетворяет мужество, добродетель и честность, желтый – величие, власть, белый – коварство или траур, зеленый – преданность и силу, а черный – решительность и прямолинейность. Подобная система пришла в Циньскую оперу из традиционного китайского мировоззрения, где цвета ассоциировались с пятью стихиями (У-син, 五行) и философией инь-ян.

Система костюмов в Циньской опере настолько детализирована, что по одному лишь фасону и деталям отделки зритель может определить не только социальный статус персонажа, но и его возраст, характер и даже судьбу.

Категория шэн (生) объединяет различные типы благородных мужских персонажей, среди которых есть царственные вельможи, молодые герои, мудрые старцы и даже военачальники. В зависимости от возраста, статуса и характера выделяются несколько подкатегорий.

Таким образом, формализованные правила были не просто способом сохранения традиции, но и удобным инструментом театральной практики, обес-

печивающим единообразие сценических образов и исключаяющим возможность ошибок.

Однако не все изменения в костюме оказались одинаково удачными. В более поздние годы некоторые театральные труппы стали отходить от традиционных канонов, следуя исключительно принципу визуальной привлекательности. Например, в попытке сделать сценический образ более роскошным, костюмеры начинали использовать неуместные декоративные элементы, такие как громоздкие головные уборы с драгоценными камнями и перьями, даже в тех случаях, когда персонаж по своей сути должен был выглядеть скромно (например, буддийские монахини или даосские жрицы).

Подобные нововведения разрушали смысловую систему костюма, превращая его из выразительного знака в случайный набор эффектных деталей. Это подчеркивает важность принципа «необходимо изменять, но не отклоняться от системы» – если изменения в костюме не соответствуют изначальной смысловой структуре, они лишь создают хаос в зрительском восприятии.

Сегодня Пекинская опера сталкивается с кризисом популярности, особенно среди молодежи, которая не всегда способна «прочитать» традиционный язык костюма. Многие зрители, впервые приходя на представление, испытывают трудности с пониманием сценического действия, потому что традиционная система знаков не адаптирована к современным культурным кодам.

Это означает, что для дальнейшего развития Пекинской оперы необходимо пересмотреть систему костюма, сохранив ее основные принципы, но сделав ее более понятной для современного зрителя. Однако полное погружение в реализм также несет в себе опасность утраты декоративного аспекта костюма, который играет важную роль в эстетике оперы. Здесь важно соблюдать баланс между выразительностью и знаковостью – костюм должен быть понятным, но при этом сохранять свой декоративный и сценический потенциал.

Будущее Пекинской оперы зависит от ее способности сохранить традицию, но при этом адаптироваться к требованиям времени. Костюм, как одна из

главных выразительных форм этого театрального жанра, должен продолжать свою эволюцию, но изменения не должны идти вразрез с его знаковой системой.

Создание новой визуальной кодировки костюма, более понятной современному зрителю, но сохраняющей традиционные символы и декоративные элементы, станет ключом к возрождению интереса к Пекинской опере. Именно такой путь был успешно продемонстрирован в «Молодежной версии» Куньцуй «Павильон пионов», которая сохранила традиционные эстетические принципы, но адаптировала их к восприятию современного зрителя.

Для Пекинской оперы этот опыт может стать ориентиром в создании новой системы костюма, которая объединит глубокие традиции с современными методами восприятия, обеспечивая гармонию между эстетикой прошлого и требованиями XXI века. Только так можно будет сохранить уникальную национальную культуру и передать ее новым поколениям, позволяя искусству Пекинской оперы не просто существовать, но и развиваться в условиях современной зрительской среды.

Библиографический список

1. Гринберг О. Э. Театральный костюм: история и современность. – М., 2000. – 256 с.
2. Тарабукин Н. М. Очерки по истории костюма. – М., 1926. – 120 с.
3. 宋俊华. 中国古代戏剧服饰研究. 广州: 广东高等教育出版社, 2011. 320 页. Сун Цзюньхуа. Исследование костюмов древнекитайского театра. – Гуанчжоу: Издательство высшего образования провинции Гуандун, 2011. – 320 с.

Чэнь Жунтин

магистрант,

УО «Белорусская государственная академия искусств»

Минск, Беларусь.

Научный руководитель: **Лю Цзин,**

кандидат педагогических наук, доцент,

УО «Белорусская государственная академия искусств»

Минск, Беларусь

ЭКОСЦЕНОГРАФИЯ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕШЕНИЯ МАРИ-РЕНЕ БУРЖЕ ХАРВИ И ЯННЕ РОББЕРСТАД

Chen Rongting

undergraduate,

Belarusian State Academy of Arts
Minsk, Belarus.

Scientific adviser: **Liu Jing**
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Belarusian State Academy of Arts
Minsk, Belarus

ECOSCENOGRAPHY IN CONTEMPORARY THEATRE: SUSTAINABLE ARTISTIC SOLUTIONS BY MARIE-RENÉE BOURGET HARVEY AND JANNE ROBBERSTAD

Аннотация. В статье рассматривается концепция экосценографии в современном театре. Анализируются ключевые принципы устойчивого сценографического проектирования, включая рациональное использование ресурсов, вторичное применение материалов и интеграцию театрального пространства в природную экосистему. Описаны примеры постановок, демонстрирующие циркулярные стратегии и художественные решения, направленные на снижение экологической нагрузки.

Abstract. The article explores the concept of ecoscenography in contemporary theatre. It examines key principles of sustainable stage design, including resource efficiency, material reuse, and the integration of theatrical space into the natural ecosystem. The paper provides examples of performances demonstrating circular strategies and artistic solutions aimed at reducing environmental impact.

Ключевые слова: экосценография, экологический дизайн, театральная индустрия, повторное использование материалов.

Keywords: ecoscenography, ecological design, theatre industry, material reuse.

Актуальность интеграции экологически устойчивых стратегий в сценографию и театральное производство обусловлена необходимостью адаптации индустрии исполнительских искусств к вызовам современной экологической повестки. В этом контексте особое значение приобретает деятельность франко-канадской сценографа *Мари-Рене Бурже Харви*, которая на протяжении более 15 лет развивает концепцию экосценографии как метода художественного проектирования, направленного на оптимизацию использования ресурсов, минимизацию отходов и поиск новых форм взаимодействия театра с окружающей средой.

Формирование ее профессионального интереса к устойчивому дизайну произошло естественным образом, что свидетельствует о наличии в театральной практике неосознанных, но глубоко укорененных принципов рационального использования материалов. На ранних этапах карьеры Бурже Харви работала в небольших командах, где ресурсосбережение и переработка материа-

лов являлись вынужденной необходимостью, а не осознанной стратегией. Однако впоследствии эти принципы были переосмыслены в рамках экологической этики театрального производства, что привело к осознанию экосценографии как самостоятельного методологического направления.

Значимым этапом в профессиональном развитии сценографа стало участие в Пражской квадриеннале 2019 года, где куратор Жасмин Катудаль инициировала дискуссию о необходимости осознанного подхода к сценографии с учетом принципов устойчивого развития. Этот опыт позволил Бурже Харви осознать, что экологическая осознанность всегда присутствовала в ее творческой практике, однако ранее воспринималась исключительно как индивидуальная ответственность, а не как структурный элемент театрального проектирования. В дальнейшем, в сотрудничестве с Анн-Катрин Лебо (Ecosceno), она приступила к разработке образовательных инициатив, направленных на формирование экологической культуры в театральном сообществе.

На концептуальном уровне Бурже Харви определяет экосценографию как этический и художественный метод, в основе которого лежит принцип уважения к материалам, пространству и человеческому взаимодействию в театральной среде. По ее мнению, экологический дизайн представляет собой не только технологическую или инженерную дисциплину, но и философский подход, ориентированный на создание устойчивого художественного процесса, в котором театральное производство рассматривается как элемент глобальной экосистемы: «экосценография – это способ художественного проектирования, который способствует осмысленному взаимодействию с ресурсами, вовлекает театр в более широкие социально-экологические процессы и позволяет создавать сценические пространства, ориентированные не только на эстетическую выразительность, но и на этическую ответственность» [1].

Обратимся к примерам практической реализации экосценографии и анализу художественных проектов Мари-Рене Бурже Харви. Одним из наиболее показательных примеров применения экосценографических принципов явля-

ется постановка «*La forêt*», реализованная на заброшенном городском участке. В данном проекте воплощены ключевые стратегии экологического сценического дизайна, направленные на осмысленное взаимодействие театрального пространства с окружающей средой. В процессе создания сценографии были использованы арендованные и вторичные материалы, среди которых защитные ограждения, покрытые ветками, собранными в экопунктах. Декоративные элементы, представлявшие собой временный «лес», после завершения спектакля были переработаны в компост, что свидетельствует о применении циркулярных стратегий и сокращении отходов. Более того, интеграция этих природных материалов в сценическую среду привлекла птиц, что подтверждает органичность сценографии и ее адаптацию к естественным экосистемным процессам. Театральное пространство в данной постановке было переосмыслено как экологически динамичная среда, способная не только обеспечивать художественное выражение, но и взаимодействовать с природными процессами.

Другим примером внедрения экологических решений в театральную сценографию стала постановка «*Том на ферме*». В данном проекте реализованы стратегии вторичного использования материалов и адаптивного проектирования. В качестве основного строительного материала была применена выветренная древесина, ранее использовавшаяся в амбарах, что позволило минимизировать потребность в новых ресурсах и снизить экологическую нагрузку. Конструктивные элементы сцены были выполнены с использованием арендованных строительных лесов, что обеспечило гибкость сценографического решения и позволило избежать избыточного расходования материалов. Особое внимание в данной постановке уделялось работе с объектами, обладающими «историей» – значительная часть реквизита была взята из семейных архивов актеров, а после завершения спектакля возвращена владельцам. Такой подход способствовал не только сокращению материальных затрат, но и углублению связи между театральным пространством и личной историей исполнителей.

Еще одним значимым проектом, демонстрирующим возможности интеграции циркулярной экономики в театральное производство, стала сценография к опере «*Мадам Баттерфляй*». Основу декораций составила выветренная древесина, использованная повторно после окончания постановки. Внедрение системы переработки позволило минимизировать отходы, а сотрудничество с поставщиками, заинтересованными в повторном использовании материалов, способствовало снижению финансовых издержек. Данный проект демонстрирует, что экологически ответственные решения могут быть органично интегрированы в театральную индустрию без ущерба для художественного качества постановки, а напротив – способствовать созданию уникальной визуальной эстетики.

Для реализации подобных экосценографических решений Бурже Харви активно использует методологию, включающую три ключевых аспекта устойчивого сценического проектирования. Первый из них – *совместное творчество*, предполагающее разработку сценографических решений с учетом локальных ресурсов и технологий, а также активное взаимодействие с местными сообществами. Второй аспект – *празднование*, в рамках которого театральное пространство рассматривается не только как художественная среда, но и как площадка для осмысления и обсуждения вопросов устойчивости. Завершающий элемент методологии – *циркуляция*, предусматривающая осознание жизненного цикла используемых материалов, их повторное применение и переработку после завершения спектакля.

Несмотря на перспективы, связанные с внедрением экологического сценического дизайна, данный процесс сталкивается с рядом структурных и методологических вызовов. Одной из ключевых проблем является ограниченность временных ресурсов, что затрудняет разработку и реализацию сложных экологически ориентированных сценографических решений. Кроме того, существенным барьером остается недостаток образовательных программ, способствующих подготовке специалистов в области устойчивого театрального

производства. Важным фактором, препятствующим распространению экосценографии, является и сопротивление индустрии изменениям, проявляющееся в приверженности традиционным методам сценографического проектирования [2]. Однако активное развитие экологического мышления в театральной практике, а также успешные примеры внедрения устойчивых решений в спектакли современного театра свидетельствуют о постепенном формировании новой парадигмы сценического искусства, в которой принципы осознанного потребления и взаимодействия с природной средой становятся неотъемлемой частью творческого процесса.

Тем не менее, она отмечает позитивные сдвиги в театральном сообществе, выражающиеся в росте интереса к экосценографии и постепенном формировании новой театральной этики, ориентированной на циркулярные принципы.

Деятельность Мари-Рене Бурже Харви представляет собой пример трансформации сценографической практики под влиянием современных экологических вызовов. Её работы демонстрируют, что экосценография не только снижает экологическую нагрузку театра, но и расширяет его художественные возможности, предлагая новые формы сценического проектирования. В дальнейшем развитие экосценографии потребует институциональной поддержки, образовательных реформ и формирования новых экономических моделей, ориентированных на циркулярное производство в театральной индустрии.

Современная сценография активно осваивает методы устойчивого театрального производства, ориентируясь на минимизацию отходов, переработку материалов и взаимодействие с местным контекстом. В этом аспекте показательной является работа норвежского сценографа *Янне Робберстад*, которая сочетает экологически осознанный подход с художественной выразительностью и локальными культурными кодами.

Проект «*The Salmon Surveyor*» (2015) в *Bømlo Teater* стал ярким примером местно-ориентированной сценографии, в которой использовались вторичные материалы, локальные ресурсы и циркулярные стратегии. В основе поста-

новки лежала тематика норвежской лососевой индустрии, а сценографическое решение базировалось на переработке 950 пенополистирольных контейнеров для транспортировки рыбы, предоставленных местными предприятиями.

Театр Vømlø Teater расположен на западном побережье Норвегии, среди архипелага, состоящего из 1007 островов, с населением около 12 000 человек. Регион отличается сильной привязанностью к морскому промыслу, в частности к индустрии разведения лосося, что составляет 10 % мирового рынка.

Особенности этого региона легли в основу постановки, где были представлены рабочие сборочной линии, их монотонный ритм жизни и взаимоотношения в коллективе. Спектакль сочетал элементы танцевального перформанса, театра и звуковых композиций, основанных на записях с реального производства.

Режиссер поставил перед сценографом задачу создать простую, но выразительную сценографию, в которой пенополистирольные ящики для рыбы играли бы не только утилитарную, но и художественную роль. Янне Робберстад применяла *метод замкнутого цикла* использования материалов, что позволило не просто переработать отходы, а встроить их в экономическую систему региона. Постановка стала образцом *циркулярного сценографического мышления*, в котором материалы не просто использовались повторно, а «одалживались» у локальной промышленности, чтобы затем вернуться обратно в производственный цикл.

Ключевым сценографическим элементом постановки стала стена из 950 пенополистирольных контейнеров, визуально отсылающая к стерильности пищевой промышленности и монотонности сборочной линии. В то же время, благодаря игре света и проекций, структура из ящиков приобрела поэтическое измерение, превращаясь в динамичный элемент, меняющий свое восприятие в зависимости от сценического действия. Как отмечает Робберстад она стремилась «создать эффект стерильного, индустриального пространства, но при этом сохранить ощущение поэтичности» [1].

Действительно, использование контейнеров оказалось многофункциональным: 1) часть контейнеров использовалась в качестве мебели (стулья, кровати, телевизоры); 2) структура стен работала как экран для видеопроекций, добавляя визуальную динамику; 3) 50 контейнеров были задействованы в интерактивных сценах, превращаясь в сборочную линию, которую управляли актеры.

Дополнительную художественную ценность сценографии придало использование реальных кадров из лососевых садков, предоставленных местной рыбной фабрикой. В сочетании с музыкальным оформлением эти видеопроекции создавали эффект синхронизации движения рыб и танца актеров, что усиливало художественное воздействие постановки.

Еще одним важным элементом стали костюмы актеров, которые были предоставлены местным рыбным предприятием. Это были рабочие комбинезоны, ранее использовавшиеся на производстве; единственной модификацией стало закрытие логотипов компаний.

В данной сценографической концепции пенополистирол не рассматривался как отход, а скорее, как «одолженный» ресурс, временно используемый в театральном производстве. Пенополистирол не является экологически чистым материалом, в данном проекте он использовался в рамках закрытой циркулярной системы. Робберстад осознанно приняла решение использовать этот материал, исходя из двух факторов:

1. ящики были безопасны в использовании (без токсичных испарений);
2. они не попадали в отходы, а полностью возвращались в индустрию после постановки.

Проект Янне Робберстад представляет собой яркий пример успешной интеграции театрального искусства в концепцию устойчивого развития, объединяя сценографию, локальный контекст и циркулярное ресурсопользование. В данной постановке продемонстрирована возможность создания замкнутого цикла использования материалов, при котором сценографические элементы не

становятся отходами, а возвращаются в производственный процесс, сохраняя свою функциональность. Этот подход иллюстрирует, как театр может не только взаимодействовать с локальной промышленностью, но и переосмыслять ее ресурсы, используя их не в качестве отходов, а как временные элементы сценографии, подлежащие последующему повторному применению.

Кроме того, работа Робберстад показывает, что выразительная сценографическая эстетика может быть достигнута не за счет масштабного использования новых материалов, а посредством минималистичных решений, основанных на продуманном взаимодействии формы, света и проекций. Таким образом, проект демонстрирует, что устойчивые принципы не ограничивают художественное выражение, а, напротив, открывают новые возможности для сценографического дизайна.

Методология Робберстад выходит за рамки простого использования экологичных материалов и предлагает целостную систему мышления, в которой ключевыми принципами являются ориентация на локальные ресурсы, переосмысление материала в художественном контексте, а также минимизация отходов и включение сценографических элементов в циркулярную экономику. Такой подход позволяет не только сократить негативное воздействие театрального производства на окружающую среду, но и укрепить связь театра с социально-экономическим ландшафтом региона.

Таким образом, постановка *The Salmon Surveyor* представляет собой новую модель сценографической практики, в которой принципы эстетики, локального контекста и экологической устойчивости интегрированы в единый процесс. Этот проект подтверждает, что экосценография способна не только решать задачи устойчивого развития, но и формировать инновационные художественные решения, способствующие переосмыслению роли театра в современном мире.

Библиографический список

1. Beer T. Joyful Eco-creativity: Interview with Marie-Renée Bourget Harvey (Canada). – URL: <https://ecoscenography.com/> [Дата обращения: 16.02.2025].
2. Ecoscenography. – URL: <https://ecoscenography.com/> [Дата обращения: 16.02.2025].

Чэнь Юй
магистрант,
УО «Белорусская государственная академия искусств»
Минск, Беларусь.
Научный руководитель: **Лю Цзин**
кандидат педагогических наук, доцент,
УО «Белорусская государственная академия искусств»
Минск, Беларусь

**КИТАЙСКИЕ КУЛЬТУРНЫЕ СИМВОЛЫ И ОБРАЗ НАЦИИ:
ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ, КЛАССИФИКАЦИЯ И СОВРЕМЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ**

Chen Yu
undergraduate,
Belarusian State Academy of Arts
Minsk, Belarus.
Scientific adviser: **Liu Jing**
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Belarusian State Academy of Arts
Minsk, Belarus

**CHINESE CULTURAL SYMBOLS AND NATIONAL IMAGE:
HISTORICAL ROOTS, CLASSIFICATION, AND CONTEMPORARY SIGNIFICANCE**

Аннотация. Статья посвящена анализу китайских культурных символов как важнейшего элемента национальной идентичности, их историческим корням, классификации и современному значению. Рассматривается процесс формирования образа китайской нации, который объединяет все этнические группы, и его роль в сохранении культурного наследия и международном позиционировании Китая.

Abstract. The article analyzes Chinese cultural symbols as a crucial element of national identity, exploring their historical roots, classification, and contemporary significance. It examines the process of forming the image of the Chinese nation, which unites all ethnic groups, and its role in preserving cultural heritage and international positioning of China.

Ключевые слова: китайские культурные символы, национальная идентичность, образ нации, культурное наследие, классификация символов, этнические группы, адаптация символов, международное восприятие.

Keywords: Chinese cultural symbols, national identity, national image, cultural heritage, symbol classification, ethnic groups, symbol adaptation, international perception.

Тема китайских культурных символов и образа китайской нации, разделяемого всеми этническими группами, играет важную роль в формировании национальной идентичности, сохранении культурного наследия и представлении Китая на международной арене. Вопрос установления и выделения этих символов требует не только анализа их историко-культурных корней, но и определения принципов их классификации и взаимодействия с современными реалиями. Данная статья представляет собой академическое исследование

концептуальных основ, типов и характеристик китайских культурных символов, а также их связи с образом китайской нации, формируемым всеми этническими группами.

Понятийное содержание китайских культурных символов охватывает широкий спектр элементов, включая географические, материальные, духовные, исторические, культурно-художественные и повседневные аспекты жизни китайского общества. Культурные символы Китая формировались на протяжении тысячелетий, отражая эволюцию социальной структуры, философских воззрений, религиозных традиций и эстетических ценностей. Они выполняют не только репрезентативную функцию, но и служат важным инструментом трансляции культурных норм и ценностей внутри китайского общества.

Китайские культурные символы можно разделить на несколько ключевых категорий:

- *географические символы*: природные объекты (река Янцзы, Великая Китайская стена, Гималаи), которые играют важную роль в формировании территориальной идентичности;
- *материальные символы*: архитектура, предметы быта, традиционная одежда, отражающие культурные и исторические особенности Китая;
- *духовные символы*: конфуцианство, даосизм, буддизм, являющиеся основными направлениями философской мысли в Китае.
- *исторические символы*: личности (Конфуций, Лао-цзы, Мао Цзэдун), события и эпохи, сыгравшие ключевую роль в развитии китайской цивилизации.
- *культурно-художественные символы*: традиционные искусства, такие как пекинская опера, каллиграфия, живопись, музыкальные инструменты.
- *символы повседневной жизни*: китайская кухня, чайная культура, праздники, которые являются неотъемлемой частью национальной идентичности.

Образ китайской нации формируется на основе многовековой культурной традиции и воплощает в себе элементы, которые объединяют разные эт-

нические группы страны. Важнейшим аспектом здесь является интеграция традиционных культурных символов в современную культурную политику и общественное сознание.

Китайские культурные символы представляют собой квинтэссенцию национального духа, в то время как образ китайской нации можно рассматривать как его внешнюю, материально выраженную форму. Данный дуализм проявляется в том, что культурные символы служат основой для формирования национальной идентичности, а национальный образ становится инструментом их репрезентации в различных сферах общественной жизни. В этом контексте современная художественная, политическая и медийная практика в Китае направлена на поддержание традиционных символов, интегрируя их в актуальные культурные и социальные процессы, тем самым способствуя их адаптации к современным реалиям.

Разработка научно обоснованной системы демаркации и классификации китайских культурных символов требует учета нескольких принципиальных аспектов [2]. Прежде всего, важно осознать диахроничность и изменчивость этих символов: они не являются статичными образованиями, а трансформируются в зависимости от исторических изменений и социальных вызовов. Важным элементом систематизации выступает иерархическая структура, предполагающая разграничение локальных и национальных уровней культурной идентичности, где региональные символы могут соотноситься с общенациональными образами в сложной системе взаимосвязей. Кроме того, значительное влияние оказывает глобальный культурный контекст: современные китайские культурные символы нередко включают элементы, заимствованные из других культурных традиций, что делает их более универсальными и доступными для восприятия на международной арене.

Несмотря на активное развитие академического дискурса, посвященного китайским культурным символам, в большинстве исследований внимание сосредоточено на отдельных аспектах данной проблемы. Среди них можно вы-

делить анализ символики традиционного искусства, исследование влияния философских традиций на национальный образ, а также изучение политических аспектов культурной идентичности. Однако целостный подход, объединяющий вопросы о природе, функциях и механизмах воспроизводства китайских культурных символов, до сих пор остается недостаточно проработанным.

Существующие научные работы позволяют выделить несколько ключевых направлений дальнейшего исследования данной темы. Во-первых, требуется углубленный анализ концептуального наполнения китайских культурных символов, позволяющий выявить их значимые характеристики и внутреннюю логику смыслового развития. Во-вторых, необходимо разработать строгую научную основу для их классификации, что позволит систематизировать многообразие символов и уточнить их функциональные особенности. В-третьих, важной задачей является формирование стратегий их популяризации как внутри Китая, так и на международной арене, что требует комплексного подхода, сочетающего академические исследования с прикладными методами продвижения культурного наследия в условиях глобализации.

Исследование китайских культурных символов и образа китайской нации имеет не только теоретическое, но и практическое значение. В условиях глобализации Китай активно продвигает свою культуру, используя традиционные символы в современном искусстве, кинематографе, дизайне, архитектуре. Более того, создание четко обозначенной системы культурных символов позволяет формировать единую идентичность среди всех этнических групп страны.

Во все времена культура выполняла важную роль в формировании национальной идентичности, и в этом контексте китайская культура, с ее многовековой историей и богатым наследием, занимает особое место. Установление и подчеркивание китайских культурных символов, разделяемых всеми этническими группами, является необходимым условием не только для консолидации внутреннего национального единства, но и для представления Китая на

международной арене. В данной работе проводится анализ принципов и стандартов определения китайских культурных символов и образа китайской нации, а также рассматриваются механизмы их распространения и восприятия.

Образ китайской нации формируется не только на основе внутреннего консенсуса, но и в процессе международного взаимодействия, где культурные символы становятся инструментами коммуникации между Китаем и миром. Однако восприятие этих символов за пределами страны далеко не всегда совпадает с тем значением, которое им приписывается внутри национальной традиции. Так, китайский дракон на протяжении тысячелетий олицетворял силу, мудрость и императорское величие, тогда как в западной культуре этот образ часто ассоциируется с опасностью и хаосом [3]. В противоположность ему гигантская панда воспринимается как символ доброжелательности и мира, благодаря чему стала важным элементом дипломатической стратегии Китая, демонстрируя концепцию «мягкой силы» в международных отношениях.

Эти различия свидетельствуют о том, что выбор культурных символов для международного позиционирования Китая требует внимательного анализа и адаптации к особенностям целевой аудитории. Необходимо учитывать, какие образы вызывают положительный отклик за рубежом, а какие могут трактоваться неоднозначно, что особенно важно в условиях глобального информационного пространства. В результате формирование единой стратегии культурной дипломатии становится не просто вопросом сохранения традиций, но и задачей тонкой балансировки между национальной идентичностью и восприятием со стороны международного сообщества.

Современные тенденции демонстрируют, что китайская культура не только сохраняет свою традиционную символику, но и активно адаптирует её к реалиям нового времени. Ключевую роль в этом процессе играют массовые коммуникации, которые способствуют распространению национальных образов на международном уровне.

Историческая динамика оказывает непосредственное влияние на формирование и развитие культурных символов. Они возникают в процессе межкультурного и межкультурного взаимодействия, становятся объектом трансформации, переосмысляются в новых социальных и политических обстоятельствах [1]. Так, конфуцианские идеи, долгое время определявшие китайскую морально-этическую систему, в современном Китае обретают новое значение в условиях глобализации. Их адаптация к современным реалиям позволяет не только сохранить традиционные ценности, но и интегрировать их в современные модели социальной и политической жизни.

В условиях глобализации Китай активно включается в процессы межкультурного взаимодействия, стремясь выстроить эффективный диалог с мировым сообществом. Однако долгое время международная культурная коммуникация формировалась в рамках западоцентричной парадигмы, в которой доминировали европейские и американские культурные модели. В результате китайская культура часто интерпретировалась через призму западных представлений, что накладывало определенные ограничения на её восприятие и распространение.

Современная культурная политика Китая направлена на преодоление этого дисбаланса путем поиска точек соприкосновения между китайскими и западными ценностными системами. Такой подход позволяет не только популяризировать китайские культурные символы за рубежом, но и делать их более понятными и доступными для восприятия. Важным примером служит китайская каллиграфия, традиционно связанная с даосскими и конфуцианскими философскими представлениями. В западном искусстве аналогичные функции выполняют абстрактные художественные направления, такие как экспрессионизм, что открывает возможности для диалога между культурами. Найдя общие смыслы между этими традициями, можно расширить восприятие китайской культуры на международном уровне, обеспечив её интеграцию в глобальное культурное пространство.

Китайская культура формировалась на протяжении тысячелетий как сложная система, включающая элементы различных этнических традиций. Этот процесс можно рассматривать в двух измерениях:

1) *горизонтальная идентичность* – разнообразие культурных традиций многочисленных этнических групп, населяющих Китай, объединённых в рамках единой китайской цивилизации;

2) *вертикальная идентичность* – преемственность культурных традиций во времени, обеспечивающая сохранение исторической памяти и устойчивость национальной идентичности.

Эти два аспекта формируют целостную систему китайских культурных символов, которая охватывает как традиционные, так и современные элементы. Например, символ китайского дракона традиционно ассоциируется с могуществом и мудростью, но в западной культуре он воспринимается иначе – зачастую как агрессивное, враждебное существо. В связи с этим Китай активно использует в международной культурной политике более универсальные символы, такие как гигантская панда, которая символизирует миролюбие и доброжелательность. Это позволяет не только создать положительный образ Китая за рубежом, но и демонстрировать культурные коды, легко воспринимаемые в разных частях мира.

Важно отметить, что символы обретают своё значение в конкретных исторических и культурных контекстах. Один и тот же знак может интерпретироваться по-разному в зависимости от времени и среды, в которой он используется. Например, красный цвет в китайской культуре символизирует радость, процветание и благополучие, тогда как в западных культурах он нередко ассоциируется с опасностью или революцией.

Сохранение китайского культурного наследия в неизменном виде невозможно без его модернизации. Историческая преемственность требует критического анализа традиционных символов, выявления их ключевых смыслов и переосмысления в контексте современной культурной среды. Именно в этом

заключается главная особенность китайской культурной идентичности: её способность не только сохранять традиции, но и динамично трансформироваться, отвечая на вызовы времени.

Адаптация же традиционных символов к современным реалиям происходит в двух основных направлениях. Первое из них – *придание новых значений существующим культурным символам*. Многие традиционные образы Китая приобрели новую интерпретацию. Например, китайская чайная культура, традиционно ассоциирующаяся с ритуалами и философским созерцанием, в современном обществе трансформировалась в массовую культуру, включающую популяризацию чайных церемоний среди молодежи, развитие чайных брендов и создание новых форматов потребления. Второе – *создание новых форм традиционных символов*. В современном Китае развитие технологической сферы стало важным фактором формирования национального образа. Например, высокоскоростные железные дороги Китая, с одной стороны, являются символом технологического прогресса, а с другой – выражают идею национального единства, соединяя разные регионы страны.

Эти процессы показывают, что национальный образ не может существовать вне времени. Для того чтобы китайская культура сохраняла свою значимость, она должна не только сохранять традиции, но и трансформировать их в соответствии с изменяющимся миром.

Не все культурные символы могут выступать репрезентативными для всей китайской нации, поскольку их значение определяется не только историческим наследием, но и их способностью отражать коллективный опыт, духовные ценности и национальную самобытность. Формирование набора символов, способных представлять китайскую культуру на национальном и международном уровне, требует опоры на ряд ключевых принципов, объединяющих историческую память, многообразие этнических традиций, эмоциональную значимость и уникальные черты китайской цивилизации.

Прежде всего, национальные символы должны отражать общий исторический опыт, сложившийся в ходе взаимодействия различных этнических групп на протяжении тысячелетий. Китайская культура многослойна, и лишь те символы, которые воплощают коллективную историческую память, могут быть признаны действительно национальными. Так, иероглиф «中» (zhōng), означающий «центр» или «середина», стал знаковым символом китайской цивилизации, подчеркивая идею гармонии и культурного средоточия, что прослеживается в названии страны – «Срединное государство» (中国, Zhōngguó).

Важную роль играет принцип единства в многообразии, согласно которому китайская культура включает в себя элементы, созданные различными этническими группами, но воспринимаемые в рамках общего культурного пространства. Музыкальные инструменты уйгуров, тибетские танцы, монгольская каллиграфия – все эти элементы, несмотря на своё региональное происхождение, являются частью единой китайской идентичности, демонстрируя богатство и разнообразие национального наследия.

Не менее значимо для китайской культуры наличие символов, вызывающих глубокий эмоциональный и духовный отклик у её носителей. Китайские культурные ценности, сформированные под влиянием конфуцианства, даосизма и буддизма, по-прежнему сохраняют свою актуальность, а связанные с ними символы продолжают играть важную роль в общественной жизни. Например, концепция «сяо» (孝), означающая сыновнюю почтительность, остаётся основополагающим элементом китайской этики, определяя социальные отношения и семейные структуры.

Кроме того, культурные символы должны отражать уникальность китайской цивилизации, выделяя её среди других культур. Архитектурные формы, иероглифическая письменность, философские концепции, традиционные художественные практики – всё это представляет собой знаковые элементы, демонстрирующие самобытность Китая. Их сохранение и продвижение в глобальном культурном пространстве позволяет поддерживать узнаваемость ки-

тайской культуры и формировать её позитивный образ на международной арене.

Таким образом, китайские культурные символы представляют собой не только выражение исторического наследия и национальной идентичности, но и динамическую систему, подверженную трансформациям в условиях глобальных изменений. Их роль заключается не только в сохранении и передаче традиций, но и в адаптации к современному культурному контексту, что делает их актуальными как внутри страны, так и на международной арене. Взаимодействие китайской культуры с Западом, поиск баланса между локальным и глобальным, сохранение этнического многообразия в рамках единой национальной идентичности – всё это становится ключевыми аспектами современного культурного дискурса Китая. Важно подчеркнуть, что национальные символы, будучи носителями коллективной памяти и духовных ценностей, продолжают развиваться, приобретая новые смыслы, но при этом оставаясь связующим звеном между прошлым, настоящим и будущим китайской цивилизации.

Библиографический список

1. Лаврова А. М. Репрезентация китайских культурных смыслов в кинокартине «Все, везде и сразу» // Современная Азия: политика, экономика, общество. – 2024. – № 2. – С. 40–52.
2. Лотман Ю. М. Семиотика культуры. – М., 1992. – 304 с.
3. Манхейм К. Идеология и утопия / пер. с нем. – М., 1994. – 319 с.

Чжоу Ичжи

аспирант,

УО «Белорусская государственная академия музыки»

Минск, Беларусь.

Научный руководитель: **С.Н. Немцова-Амбарян**

доктор искусствоведения, доцент,

УО «Белорусская государственная академия музыки»

Минск, Беларусь

**ОПЕРА «СТАВКА НА ЖИЗНЬ» ВЭН ДЭЦИНА:
ФИЛОСОФИЯ ВЫЖИВАНИЯ И ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ В ЛИБРЕТТО**

Zhou Yizhi

graduate student,

Belarusian State Academy of Music

Minsk, Belarus.
Scientific adviser: **S.N.Nemtsova-Hambaryan**
Doctor of Art, Associate Professor,
Belarusian State Academy of Music
Minsk, Belarus

THE OPERA «THE WAGER ON LIFE» BY WEN DEQING: THE PHILOSOPHY OF SURVIVAL AND HUMAN NATURE

Аннотация. В статье рассматриваются философские и культурные составляющие либретто оперы «Ставка на жизнь» Вэн Дэцина, созданного на основе рассказа китайского писателя Гао Сяошэна «Снежная ночь: игра на замерзание». Через анализ сюжета и образов исследуются темы человеческой природы, доверия, социальной изоляции и противостояния судьбе. Особое внимание уделяется символике зимы, философии инь и ян, а также роли культуры в формировании человеческих отношений.

Abstract. The article explores the philosophical and cultural components of the libretto of Wen Deqing's opera «The Wager on Life», based on the short story «A Snowy Night: The Freezing Game» by Chinese writer Gao Xiaosheng. Through an analysis of the plot and characters, the study examines themes of human nature, trust, social isolation, and defiance of fate. Particular attention is given to the symbolism of winter, the philosophy of yin and yang, and the role of culture in shaping human relationships.

Ключевые слова: китайская опера, китайская литература, философия, оперное либретто, Гао Сяошэн, Ван Дэцин.

Keywords: Chinese opera, Chinese literature, philosophy, opera libretto, Gao Xiaosheng, Wen Deqing.

Вэн Дэцин (род. 1958) занимает ведущую позицию среди китайских композиторов, являясь профессором композиции в Шанхайской консерватории и художественным руководителем фестиваля современной музыки «Shanghai New Music Week». Творческое наследие включает различные жанры и формы, сочетающие элементы китайской традиции с западноевропейским классическим и авангардным наследием, отличаются глубокой философской направленностью и уникальным музыкальным языком.

Особое внимание в его творчестве заслуживает опера «Ставка на жизнь» (2003), которая стала первым произведением композитора в этом жанре. Особую значимость имеет авторское либретто, написанное Вэн Дэцином по рассказу Гао Сяошэна «Снежная ночь: игра на замерзание».

Как известно, китайская литература, обогащенная тысячелетней философской традицией, часто использует философские концепции для раскрытия глубоких экзистенциальных и социальных тем [1]. Одним из ярких примеров

является рассказ Гао Сяошэна «Снежная ночь: игра на замерзание», сочетающий в себе элементы конфуцианства, даосизма и буддизма, создавая уникальный синтез философии и повествовательного искусства [2]. Через анализ центральных образов и символов либретто и рассказа можно глубже понять влияние китайской философии на структуру и смысл произведения.

Концепция *инь и ян*, являющаяся основой китайской философии, пронизывает весь рассказ Гао Сяошэна и либретто Вэн Дэцина. Зимняя ночь, описанная в произведении, символизирует дуализм холода и тепла, жизни и смерти. Персонажи сталкиваются с крайностями, которые подчеркивают необходимость баланса между противоположностями. Например, игра на замерзание становится метафорой поиска гармонии, где каждый ход героев иллюстрирует их попытки справиться с внутренними противоречиями.

Противопоставление богатого купца и бедного нищего отражает конфликт между социальными слоями, а их взаимодействие показывает, как инь (пассивность, тишина) и ян (активность, действие) дополняют друг друга. Эта философия подчеркивает, что даже в условиях крайнего дисбаланса гармония остается возможной, если стороны готовы к взаимодействию.

Зимний пейзаж в тексте рассказа и оперного либретто служит не только фоном для событий, но и важным символом философских размышлений. В китайской культуре зима ассоциируется с завершением цикла, тишиной и подготовкой к возрождению. Гао Сяошен и Вэн Дэцин мастерски используют описание снежной ночи для создания атмосферы отчужденности и одиночества, усиливая философские аспекты произведения. Сцена, где герои участвуют в игре, происходит на фоне безмолвной зимней природы, что подчеркивает их внутреннюю борьбу и хрупкость человеческой природы перед лицом стихии. Природа в опере играет роль безмолвного свидетеля человеческих конфликтов. Снег, падающий на землю, символизирует не только холод, но и неизбежность изменений, напоминающих о круговороте жизни.

Зима в китайской литературе традиционно ассоциируется с одиночеством, медитацией и борьбой. Например, в китайской поэзии, начиная с династии Тан, зима служит метафорой стойкости и человеческой силы. В оперном либретто зимний пейзаж служит для усиления экзистенциального настроения и углубления символики борьбы с судьбой. Зимний пейзаж в рассказе служит не только фоном для событий, но и важным символом. Снежная ночь представляет собой метафору человеческой изоляции и противостояния жизненным трудностям. Холод и тишина подчеркивают хрупкость человеческой природы и заставляют героев столкнуться с внутренними конфликтами. Например, описание сосулек, которые «то утолщаются, то становятся тонкими», создает ощущение изменчивости жизни и показывает, как внешние обстоятельства влияют на устойчивость человека. Этот образ усиливает философский смысл произведения, подчеркивая цикличность и взаимосвязь природы и человеческого существования. Сравнение с китайскими народными мифами, где зима часто связывается с циклом смерти и возрождения, придает произведению дополнительный культурный контекст.

Взаимодействие между героями, особенно их моральный выбор, отражает влияние *конфуцианских ценностей*. Богатый купец, предлагающий игру на замерзание, олицетворяет утрату моральных принципов, тогда как нищий, принимающий вызов, демонстрирует внутреннюю стойкость и веру в справедливость. Этот конфликт иллюстрирует противоречие между долгом перед собой и ответственностью перед другими, что часто рассматривается в конфуцианской этике. Конфуцианство подчеркивает важность человеческих отношений и социальной гармонии. Однако в условиях социального неравенства, отраженных в оперном либретто, эти идеалы подвергаются испытанию. Герои сталкиваются с моральной дилеммой: готов ли человек рискнуть всем ради мимолетной победы или сохранит достоинство, даже зная о своих ограничениях?

Даосизм, с его акцентом на естественность и принятие неизбежного, глубоко пронизывает рассказ. Игра на замерзание становится не только испытанием для героев, но и метафорой человеческой жизни. Главные персонажи оказываются перед лицом своих страхов и надежд, что подчеркивает даосский принцип «пути» (дао), где каждая ситуация – это часть более масштабного процесса. Даосская идея гармонии с природой выражается через образы зимней ночи и снега. Персонажи, стремящиеся контролировать свои судьбы, в конечном итоге сталкиваются с реальностью, где силы природы оказываются сильнее человеческих желаний. Эта философия учит, что принятие неизбежного позволяет достичь внутреннего покоя и осознания своего места в мире.

Азартные игры на протяжении веков привлекали внимание писателей как инструмент для исследования человеческой природы. Они символизируют одновременно хаос и порядок, свободу выбора и детерминизм. Такие игры в литературе часто выступают аллегорией жизненных решений, демонстрируя, как люди принимают риск в стремлении обрести контроль над собственной судьбой.

Центральным элементом рассказа является игра на замерзание, которая становится метафорой борьбы человека с судьбой. Персонажи, принимая участие в игре, раскрывают свои слабости, страхи и внутренние противоречия. Нищий, готовый рискнуть жизнью, олицетворяет стойкость духа, в то время как Чжао Юаньвэй символизирует привилегированное положение и его неспособность понять тяжесть существования менее обеспеченных людей. Выбор стоять на дровах отражает не только физическую борьбу, но и философскую дилемму: как выжить, сохранив при этом достоинство. Анализ этого элемента через призму теории игр позволяет рассмотреть, как стратегическое мышление отражает борьбу за выживание.

В либретто Вэн Дэцина игра на замерзание становится аллегорией борьбы за выживание, где каждый ход обнажает слабости и внутренние конфликты героев. Игра здесь не просто форма развлечения, но и символическое дейст-

вие, раскрывающее вопросы морали, силы воли и социальных различий. Аналогично в «Игроке» Ф. Достоевского азартные игры иллюстрируют человеческую зависимость от случайности и влечения к риску, где выбор героя становится актом свободы и саморазрушения одновременно.

Одним из центральных аспектов метафоры азартных игр является их способность раскрывать психологию героев. Так, Нищий показывает не только свою храбрость, но и внутреннюю борьбу между страхом и надеждой. Психологический элемент риска, присущий азартным играм, позволяет читателю увидеть героев в момент их максимальной уязвимости. Подобное изображение можно найти и в «Сердце тьмы» Дж. Конрада, где риск становится способом раскрыть истинную природу героев в экстремальных условиях.

Оперное либретто подчеркивает связь между социальной иерархией и моральными дилеммами. Так, Нищий, участвующий в игре, оказывается вынужден рисковать жизнью ради возможности улучшить свое положение, тогда как богатый купец воспринимает игру как развлечение. Подобный конфликт исследуется, например, в «Гроздьях гнева» Дж. Стейнбека, где борьба за выживание угнетенных слоев общества становится центральной темой. Азартные игры здесь выступают символом несправедливого распределения ресурсов и возможностей, что заставляет читателя задуматься о природе социальной справедливости.

Социальная изоляция героев, вызванная экстремальными условиями, подчеркивает кризис человеческих отношений. Взаимодействие между нищим и богатыми персонажами поднимает вопросы социальной справедливости и милосердия, что особенно актуально в контексте современной глобализации и культурных изменений. Подобные конфликты можно рассматривать через призму социального релятивизма и проблематики отчуждения, что делает анализ еще более актуальным для социологии и антропологии.

Произведение также затрагивает вопрос социальной несправедливости. Взаимодействие между богатым купцом и нищим поднимает важные вопросы

о классовых различиях, кризисе доверия и моральной ответственности. Автор подчеркивает, как социальное неравенство усиливает изоляцию и влияет на отношения между людьми. Однако в экстремальных условиях герои вынуждены искать взаимодействие, что позволяет раскрыть их внутренний мир и истинные мотивы.

Вэн Дэцин через сюжет исследуют философские вопросы свободы воли и предопределенности. Игра на замерзание становится символом человеческой попытки контролировать судьбу, даже когда исход кажется неизбежным. Этот аспект произведения перекликается с экзистенциальной философией, подчеркивающей важность личного выбора и борьбы за смысл жизни. Через судьбы героев автор показывает, что даже в самых трудных условиях человек способен сохранить надежду и стремление к жизни. Во многих произведениях азартные игры символизируют попытку человека контролировать свою судьбу. В «Сто лет одиночества» Г.Г. Маркеса образ карточной игры служит аллегорией цикличности человеческой жизни, где каждый новый раунд отражает борьбу героев с повторяющимися ошибками и фатальными предопределениями. Эта идея перекликается с рассказом Гао Сяошэна и оперным либретто Вэн Дэцина, где игра на замерзание становится выражением надежды и стремления преодолеть ограничения, навязанные судьбой.

Таким образом, либретто оперы «Ставка на жизнь» Вэн Дэцина представляет собой сложный многослойный художественный текст, исследующий предельные аспекты человеческого существования через символику и философские размышления. Игровой мотив, положенный в основу сюжета, обретает глубокое символическое значение, выходя за рамки простой борьбы за выживание. Использование народных сказок и мифов в сочетании с модернистскими приемами позволяет автору создать уникальный жанровый синтез. В либретто отражается универсальная борьба человека за выживание, где природа становится метафорой судьбы, а человеческие отношения – зеркалом моральных ценностей.

Библиографический список

1. Биньбинь В. Современные китайские писатели и «Ляо Чжай чжи и» - на примере Сунь Ли, Ван Цзэнци и Гао Сяошэна / пер. А.Ю. Сидоренко // Проблемы литератур Дальнего Востока. – 2021. – № 12. – С. 269–311.
2. 王彬彬编《高晓声研究资料》. 北京：人民文学出版社2016年 [Материалы по исследованию Гао Сяошэна / под ред. Ван Биньбиня. – Пекин, 2016. – 315 с.

А. В. Феклин

магистрант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена»
Санкт-Петербург, Россия.

Научный руководитель: **Т. Н. Полякова**

доктор педагогических наук, профессор,
ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена»
Санкт-Петербург, Россия

«КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» М. МУСОРГСКОГО В РАБОТЕ НАД ОБРАЗОМ В ТЕАТРЕ КУКОЛ

Artem V. Feklin

undergraduate,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen
St. Petersburg, Russia.

Scientific adviser: **Tatyana N. Polyakova**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen
St. Petersburg, Russia

«PICTURES AT AN EXHIBITION» BY M. MUSSORGSKY IN THE WORK ON THE STAGE IMAGE IN PUPPET THEATER.

Аннотация. Статья исследует потенциал фортепианного цикла М.П. Мусоргского «Картинки с выставки» для создания образов в театре кукол. Анализируя отдельные части цикла, автор выделяет ключевые моменты, которые могут быть полезны при создании сценических образов. Статья также рассматривает особенности театра кукол и его возможности для интерпретации музыкальных произведений.

Abstract. The article explores the potential of Mussorgsky's piano cycle "Pictures at an Exhibition" for creating images in puppet theater. By analyzing individual parts of the cycle, the author highlights key points that can be useful in creating stage images. The article also examines the features of puppet theater and its possibilities for interpreting musical works.

Ключевые слова: Мусоргский, Картинки с выставки, театр кукол, образ, музыка, кукла, актер-кукольник.

Keywords: Mussorgsky, Pictures at an Exhibition, puppet theater, stage image, music, puppet, puppeteer.

Модест Петрович Мусоргский был одним из первых русских композиторов, кто обратился к созданию программной музыки, то есть музыки, связанной с определённым сюжетом или темой. Фортепианный цикл «Картинки с выставки» уже более века вдохновляет художников различных направлений и представляет собой уникальное произведение, в котором композитор сумел воплотить целый ряд калейдоскопичных образов и ситуаций. Яркие, эмоционально насыщенные образы сюиты, созданные посредством музыки, словно приглашают к визуализации. Одной из площадок для воплощения этих образов является театр кукол, так как современные тенденции в данном виде театра направлены на поиск новых выразительных средств и методов.

В статье мы рассмотрим, как сюита Мусоргского может быть использована для создания ярких и запоминающихся образов в театре кукол, проанализируем отдельные части цикла, выделим ключевые моменты, которые могут быть полезны в работе над образом.

В основе театра кукол лежит особый способ создания сценического образа, заменяющий натуральные физические средства актёра художественным инструментом, куклы становятся живыми благодаря мастерству актёров-кукловодов, которым необходимо владеть разными аспектами театрального искусства: музыкой, движением, действием, хореографией, пантомимой, словом, для того, чтобы создать полноценный образ, необходимо учитывать все эти аспекты, включая музыку. Музыка в искусстве театра кукол заложена в самом фундаменте этого вида театра, поскольку ему присущи внутренние и внешние ритмы, и занимает особое место в структуре театра. По мнению А. Вученович, «музыка в кукольном спектакле может выполнять функцию музыкального фона или музыкального сюжета...» [2, 74]. Фоновая музыка создает атмосферу и передает эмоциональное состояние персонажей на сцене. Сюжетная же музыка определяет внутреннее состояние и действия актёра, а может выступать и как самостоятельный элемент, определяющий характер персонажа.

Как отмечает музыковед Л. Полякова, «В "Картинках с выставки" Мусоргский раскрыл слушателю портретные характеристики ("Два еврея", отчасти "Гном"), бытовые сценки ("Тюильри", "Лиможский рынок", "Быдло"), сказочные и былинные образы русского народного творчества ("Избушка на курьих ножках", "Богатырские ворота")» [5, 7]. Это предоставляет возможности для творческого переосмысления произведения в театре кукол, развития творческого воображения и профессиональных навыков.

Сам фортепианный цикл написан композитором в 1874 году под впечатлением посмертной выставки художника и друга В. А. Гартмана, и посвящен В. В. Стасову. Первоначальное упоминание произведения было «Гартман». Лишь позже возникло всем известное название «Картинки с выставки». Возможно, вектор названия был изменен из-за того, что Мусоргский не просто создает музыкальные произведения на основе рисунков Гартмана, он подходит к ним гораздо шире и глубже, наполняя их жизнью и человеческими эмоциями. Опираясь на образы окружающего мира (природу, быт, портреты людей), композитор использует их, чтобы направить внимание слушателя и максимально широко раскрыть образ. «Картинки с выставки» состоят из десяти пьес, объединенных темой «Прогулки», где каждая из миниатюр представляет собой отдельную картину. В своем произведении Мусоргский демонстрирует не только мастерство композитора, но и понимание человеческой души, превращая картины в своеобразный психологический портрет. Композитор, ведет слушателя от одной картины к другой, погружая в атмосферу каждой. Мусоргский использует гармонические и ритмические приемы, чтобы передать не только визуальные образы, но и эмоциональную глубину каждой картины.

Каждая пьеса цикла – это отдельный мир со своими героями, сюжетом и атмосферой, где музыка Мусоргского отличается необычайной живописностью, она буквально «рисует» перед слушателем образы, передавая их характер, настроение и динамику. Рассмотрим некоторые из картин, а именно

«Прогулка», «Гном», «Балет невылупившихся птенцов», «Избушка на курьих ножках (Баба-Яга)» подробнее.

«Прогулка». Произведение не имеет прототипа у Гартмана, создает общее настроение и вводит слушателя в мир выставки. Как отмечает в своей книге Е. Н. Абызова: «Стасов пояснял, что каждое проведение «Прогулки» как бы иллюстрирует переход «зрителя» к следующему экспонату выставки и что здесь Мусоргский изобразил самого себя. Действительно, композитор, называя «Прогулку» интермедией, писал: "Моя физиономия в интермедах видна"» [1, с. 14]. Русский народный песенный характер узнается с первых звуков интермедии. При прослушивании в воображении возникают образы раздолья, спокойствия, радости, душевности, движения, гармонии и обновления.

«Гном». Толчком для создания этой пьесы послужил эскиз ёлочной игрушки, созданный художником Гартманом, который содержал щипцы для орехов в виде маленького неуклюжего, на кривых ногах гнома (по типу «щелкунчика»). У Мусоргского эта пьеса воспринимается как нечто более мрачное, нежели обычная елочная игрушка, сравнение с нибелунгами Вагнера вовсе не выглядит абсурдным [4]. Музыка здесь напряжённая, тревожная, с резкими сменами ритма и динамики. Используя гротескность и экспрессивность персонажа, композитор оживляет эту фигурку и показывает нам историю его передвижение и внутреннего мира. Некоторые исследователи находят в этом произведении драматический сюжет с трагическим финалом – смертью гнома, тогда как другие слышат в его жалобных и стонающих звуках мотивы социального угнетения.

«Балет невылупившихся птенцов». Пьеса написана на эскиз к постановке балета «Трильби». Этот набросок вдохновил Мусоргского на воплощение живой театральной сценки слегка забавной, яркой и эмоциональной, и шутиливой. Легкие, «чирикающие» мелодии стремительно проносятся в воздухе, придавая музыке особую живость и выразительность. Звуковая ткань пьесы, как и многие работы Мусоргского, отличается яркими характеристиками и

живописностью [1], с помощью музыкальных средств он подчёркивает детскую непосредственность, неуклюжесть и лёгкость птенцов.

«*Избушка на курьих ножках (Баба-Яга)*». Рисунок Гартмана «Избушка на курьих ножках» представляет собой часы, в виде аккуратной избушки с резьбой в русском стиле и курьих ножках. Композитор показал в пьесе не избушку, а её обительницу. В народных преданиях образ Бабы-Яги олицетворяет всё злое, разрушительное, подавляющее добрые намерения и препятствующее свершению благих дел. Однако композитор, раскрыв этот аспект её характера, ведёт повествование в ином направлении, противопоставляя идее разрушения идею роста и торжества добрых начал [4]. При прослушивании пьесы мы ассоциативно можем представить саму Бабу-Ягу, её возгласы и свист, полет на ступе, через густой и темный лес, треск веток и завывание ветра.

Итак, можно утверждать, что «*Картинки с выставки*» наполнены живописными образами, которые возникают и благодаря названию пьес и тому, как мастерски композитор интерпретировал и развил картины Виктора Гартмана, создав яркие и запоминающиеся музыкальные картины. Цикл также обладает глубоким психологизмом, поскольку музыка Мусоргского отражает внутреннюю жизнь персонажей, раскрывая их характеры, эмоции и переживания, делая таким образом персонажей объемными и интересными. Кроме того, стоит подчеркнуть присущую этим сюжетам театральность. Каждая пьеса цикла, содержит в себе не только музыкальные, но и визуальные подсказки, которые могут быть воплощены через приемы театра кукол. Через сочетание звука и визуального ряда можно создать уникальную атмосферу, которая позволит глубже или иначе познакомиться с произведением.

Как отмечает М. Королев, «спецификой театра кукол подготовлено появление иносказания, метафоры, гиперболы, абстрагированного обобщения, гротеска и т. д.» [3, 102]. «*Картинки с выставки*» обладают всеми этими характеристиками, что делает их ценным материалом для работы над образом. Цикл Мусоргского предлагает множество ярких и *гротескных образов*, охватывает

различные жанры (и лирика, и драма, и фантастичность) и содержит элементы ассоциативности, что дает возможность экспериментировать и включать фантазию, которой должен обладать актёр-кукольник [6].

Отсутствие необходимости в буквальном воспроизведении реальности позволяет свободно применять символы и образы. Театр кукол расширяет возможности художественного выражения, позволяя создавать уникальные и неповторимые образы. Они рождаются не из готовых решений, а из результата творческого поиска, где кукольник может одновременно выступать, как актер, режиссер и художник. Он исследует, экспериментирует, фантазирует. Только в таком процессе непрерывного поиска и может воплотиться уникальный образ.

Поэтому приступая к работе над образом в «Картинках с выставки», можно опираться на два этапа: первый – анализ музыкального произведения. Этот этап является отправной точкой для дальнейшей работы. Он подразумевает работу с музыкальным материалом и детальное изучение структуры и музыкальных характеристик цикла. На этом этапе важно не только слушать, но и делать заметки. К этому этапу можно подойти через: изучение структуры материала (прослушивание и анализ пьес цикла, обращая внимание на мелодию, гармонию, ритм, темп, динамику; выявление эмоционального содержания каждой пьесы и их контрастов); контекст и историю создания произведения (это поможет глубже почувствовать связь между музыкой и визуальным воплощением, что особенно важно для театра кукол, где визуальная составляющая играет большую роль); поиск ассоциаций (записать все ассоциации, которые возникают при прослушивании, это могут быть визуальные образы, цвета, текстуры, запахи, движения и т. д.). После проведения анализа следует приступить к поиску и созданию визуального образа. Данный этап требует творческого подхода и включает несколько шагов: составление карты ассоциаций, которая поможет систематизировать идеи и создать основу для визуализации образа; создание эскизов (отталкиваясь от предыдущего шага, начните делать эскизы, они не обязательно должны быть детализированными – это могут

быть наброски, отражающие настроение, характер музыки и персонажей); по необходимости создание либретто, раскадровок сцен. На этом же этапе также важно определить, какую художественную форму и средства мы будем использовать для воплощения вашего образа (вид театра кукол, систему кукол, фактуру и т. д.). Следуя этим не сложным рекомендациям, можно подойти к созданию ярких и запоминающихся образов и приступить к их воплощению на сценической площадке.

Важно не забывать, что театр кукол – это не жанр, а особый вид театрального искусства, включающий в себя различные жанры. Он невозможен без участия как актера, так и художника, чьи усилия объединяются в процессе создания образа. Отличительная черта театра кукол заключается в особом способе формирования сценического образа через использование куклы – искусственного инструмента, созданного человеком. Современное искусство стремится к обобщению, условности и художественным символам, что характерно и для театра кукол, отличающегося сжатостью художественной мысли. Стоит отметить, прошлый век обогатил и значительно расширил возможности театра кукол. Теперь в спектаклях, как персонажи, могут действовать не только куклы, но и руки актеров, предметы и различные материалы. Это многообразие подходов открывает безграничные возможности для экспериментов и поиска новых выразительных средств. Театр кукол позволяет создавать миры, полные символизма и метафор, которые могут затрагивать философские и социальные темы.

Подводя итог, можно заключить, что «Картинки с выставки» Мусоргского могут быть источником вдохновения для создания образов в театре кукол. Музыкальное произведение, обладающее яркой живописностью и театральностью, предлагает широкий спектр образов и сюжетов, которые могут быть интерпретированы самыми различными способами. Театр кукол, в свою очередь, предоставляет уникальные возможности для интерпретации и во-

площения этих музыкальных образов. Синтез музыки и театра кукол открывает широкие возможности для творческих экспериментов.

Библиографический список

1. Абызова, Е. Н. «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского / Е. Н. Абызова. – М. : Музыка, 1987. – 47 с.
2. Вученович, А. Теневой театр рук как одна из форм обучения мастерству актера-кукольника в первом семестре / А. Вученович // В профессиональной школе кукольника. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургской гос. акад. театрального искусства, – 2021. – Вып. 5. – С. 72–83.
3. Королев, М. М. Искусство театра кукол : Основы теории : Учеб. пособие для высш. и сред. театр. учеб. заведений / под ред. В. А. Сахновского-Панкеева / М. М. Королев. – Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1973. – 108 с.
4. Майкапар, А. Картинки с выставки: Урок музыки / А. Майкапар // Искусство. – 2006. – № 24. – Режим доступа: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200602411> [Дата обращения: 13.12.2024].
5. Полякова, Л. В. "Картинки с выставки" М. П. Мусоргского: 2-е изд. – М. : Музгиз, 1960. – 28 с.
6. Сперанский, Е. В. Актер театра кукол / Е. В. Сперанский. – М.: Всерос. театральное общество, 1965. –159 с.

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

С.А. Россинская

кандидат педагогических наук,
ГАУ ДПО РО «Институт развития образования»
Ростов-на-Дону, Россия.

Надолинская Т.В.

доктор педагогических наук, профессор,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «Ростовский государственный
экономический университет (РИНХ)»
Таганрог, Россия

КОНВЕРГЕНТНЫЙ ПОДХОД: НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ДЛЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

S.A. Rossinskaya

Institute for Education Development
Rostov-on-Don, Russia.

Tatiana V. Nadolinskaya

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Taganrog Institute of AP Chekhov (branch)
Rostov State University of Economy
Taganrog, Russia

CONVERGENT APPROACH: NEW OPPORTUNITIES FOR CONTINUING PROFESSIONAL EDUCATION

Аннотация. Статья посвящена проблеме разработки и внедрения в образовательную практику конвергентно ориентированных проектов с использованием возможностей сетевого взаимодействия, участников которого объединяют общая проблема, цель, согласованные методы, способы деятельности, направленные на достижение совместного запланированного результата. В качестве примера представлен разработанный кафедре естественно-научного и географического образования ГАУ ДПО РО «Институт развития образования» сетевой образовательный проект «Конвергентный подход в обучении естественным наукам как синтез научных знаний и технологий».

Annotation. The article is devoted to the problem of development and implementation in educational practice of convergently oriented projects using the possibilities of network interaction, the participants of which are united by a common problem, goal, agreed methods, modes of activity aimed at achieving a joint planned result. As an example, the network educational project "Convergent approach in teaching natural sciences as a synthesis of scientific knowledge and technologies" developed by the Department of Natural Science and Geographical Education of the State Autonomous Institution of Additional Professional Education of the Rostov Region "Institute for Education Development" is presented.

Ключевые слова: конвергентный подход, NBIC-технологии, сетевой образовательный проект, дополнительное профессиональное образование.

Keywords: convergent approach, NBIC technologies, network educational project, additional professional education.

Для того, чтобы успеть в «завтра», уже сегодня необходимо научиться работать с высокотехнологичным оборудованием и научить этому своих учеников в условиях перехода от «общества знания» к «обществу конвергенции наук и технологий» – нано-, био-, информационных-, когнитивных-. Необходимо с учетом изменения парадигмы развития науки от анализа к синтезу использовать образовательные практики, ориентированные на междисциплинарный подход вместо узких специализаций, высокие технологии, опережающее обучение.

Конвергентный подход в образовании предполагает интеграцию научных знаний в единую систему взглядов и умений, способность смотреть на вещи и проблемы с разных сторон и использовать элементы различных дисциплин при решении определенных задач.

В современных условиях для развития системы дополнительного профессионального образования всё большую актуальность для организации открытой образовательной среды приобретают разработка и внедрение в образовательную практику конвергентно ориентированных сетевых проектов, которые подразумевают сетевое взаимодействие, имеющее общую проблему, цель, согласованные методы, способы деятельности, направленные на достижение совместного запланированного результата.

На кафедре естественнонаучного и географического образования разработан сетевой образовательный проект «Конвергентный подход в обучении естественным наукам как синтез научных знаний и технологий».

Анализ литературы и современного состояния системы образования позволили выделить ряд **противоречий** между:

- потребностью государства и социума в подготовке квалифицированных технических кадров и ограниченными возможностями ее удовлетворения традиционными средствами, не предусматривающими использование модели и педагогических условий;

– высоким образовательным потенциалом NBIC-технологий и недостаточным уровнем его использования в современной школе, включая работу в облачных средах.

Выделенные противоречия определили **проблему исследования**, которая заключается в выявлении педагогических условий реализации модели внедрения сетевых форм ранней профориентации школьников в области естественнонаучного образования на основе конвергентного подхода. Решение данной проблемы составляет **цель** исследования.

Цель проекта: создание модели ранней профориентации школьников в области естественнонаучного образования на основе конвергентного подхода; создание единого конвергентного образовательного пространства предпрофессиональной подготовки на основе непрерывной образовательной траектории в рамках сетевого взаимодействия «лицей – вуз – производство».

Предмет проекта: Разработка и внедрение модели ранней профориентации школьников в области естественнонаучного образования на основе конвергентного подхода.

Задачи проекта:

1. Теоретически обосновать актуальность внедрения сетевого проекта ранней профессиональной ориентации школьников на основе синтеза естественнонаучных знаний и NBIC-технологий.

2. Разработать и экспериментальным путем апробировать модель ранней профориентации школьников в области естественнонаучного образования на основе конвергентного подхода.

3. Обосновать педагогические условия, необходимые для успешной реализации сетевого проекта ранней профессиональной ориентации школьников (естественные науки).

4. Разработать и верифицировать критериально-оценочный аппарат реализации сетевого проекта «Конвергентный подход в обучении естественным наукам как синтез научных знаний и технологий».

Для решения поставленных задач была использована совокупность методов исследования: теоретические: изучение и анализ философской, психолого-педагогической, научной литературы по теме проекта, соответствующей предмету исследования; систематизация педагогического опыта по проблеме исследования, моделирование; эмпирические: наблюдение, анкетирование, тестирование, педагогический эксперимент; статистические методы для обработки результатов педагогического эксперимента.

Методологической основой проекта явились подходы:

– *компетентностный*, позволяющий сблизить образование и профессиональную деятельность (Е.В. Бондаревская, Э.Ф. Зеер, И.А. Зимняя, О.Е. Лебедев, А.В. Хуторской);

– *метапредметный*, обеспечивающий выход обучающегося на метапредметный образовательный результат при освоении предметного содержания образования (А.Г. Асмолов, Ю.В. Громыко, И.Н. Ратикова, Е.В. Сизова, Н.А. Тимошук);

– *аксиологический*, позволяющий рассматривать человека как высшую ценность и самоцель общественного развития, а образование – как общечеловеческую ценность, что способствует развитию личности педагогов, его творческих способностей (Н.А. Асташова, М.С. Каган, Д.А. Леонтьев, С.И. Маслов, М. Рокич, В.А. Сластенин, Г.И. Чижакова, М. Шелер, Е.В. Яковлев, М.С. Яницкий);

– *интегративный*, обеспечивающий интеграцию совокупности знаний и компетенций в различные новообразования, например, способность к овладению новой системой метазнаний с использованием NBIC-технологий, включая работу в облачных средах (О.Б. Акимова, И.Ю. Алексашина, А.П. Беляева, А.Г. Бермус, Е.О. Галицких, Г.Я. Гревцева, А.Я. Данилюк, И.С. Дышлюк, К.Ю. Колесина, В.Т. Фоменко, Н.К. Чапаев, Л.Г. Шестакова).

Теоретическую основу исследования составили:

- идеи модернизации системы образования (Ш.А. Амонашвили, А.Г. Асмолов, Е.В. Бондаревская, Т.В. Надолинская);
- концептуальные основы интеграции наук и учебных дисциплин (К.Ю. Колесина, С.Е. Каменецкий, В.К. Капранов, Л. Лемиско);
- теория непрерывности образования: от школы к вузу (Б.Г. Ананьев, А.А. Вербицкий, С.М. Годник, М.В. Кларин, А.М. Новиков);
- когнитивное моделирование обучения (О.Е. Баксанский, Г.В. Горелова, Е.Н. Кучер, В.А. Лекторский, Л.А. Микешина).

Концептуальная идея проекта заключается в реализации ранней профессиональной ориентации школьников на основе синтеза естественнонаучных знаний и NBIC-технологий, включая работу в облачных средах, с использованием ресурсов сетевого взаимодействия «лицей – вуз – производство».

В связи с этим разработана модель ранней профориентации школьников на основе конвергентного подхода в обучении (Рисунок 1). Цель модели – внедрение сетевых форм ранней профориентации школьников в области естественнонаучного образования на основе конвергентного подхода.

Модель ранней профориентации школьников включает следующие структурные компоненты:

- *методологический блок* (цель, методологические подходы (компетентностный, метапредметный, аксиологический, интегративный), общепедагогические (целостности и единства дидактического процесса, сознательности и активности, гуманистической направленности педагогического процесса) и специальные (адекватности; трехмерности образовательного процесса; метапредметности, интеграции содержания), комплекс педагогических условий, таких как учет индивидуального уровня сформированности метакомпетентности школьников, моделирование продуктивного сетевого взаимодействия «лицей – вуз – производство», формирование ценностного отношения к ранней

профориентации на основе синтеза естественнонаучных знаний и NBIC-технологий);

– *содержательный блок* отражает цели, задачи трех модулей сетевого проекта ранней профориентации школьников (естественные науки), этапы реализации проекта в соответствии с его компонентами;

– *технологический блок* включает метапроектное обучение (направлено на формирование метазнаний, метаумений, метаспособов, метаидей), в составе которого проектная и модульная технологии, технология критического мышления в соответствии с формами, методами и средствами обучения; данная группа технологий отобрана в проекте, исходя из основных черт технологий развивающего обучения (процессуальная целевая ориентация, учебный процесс как творческий поиск решения познавательных задач, рефлексия процесса и результата познания, активная позиция обучающегося, позиция преподавателя «партнер по учебному исследованию»).

– *диагностический блок* построен в соответствии с поставленной целью и отражает особенности мониторинга реализации сетевого проекта; содержит анкетирование, тестирование по результатам освоения каждого модуля, методику диагностики М. Рокича, t-критерий Стьюдента, входной и итоговый контроль, когнитивное моделирование, уровень и критерии реализации проекта;

– *результативный блок* (отражает эффективность проекта ранней профориентации школьников (естественные науки) в едином конвергентном образовательном пространстве).

В соответствии с приказом министерства общего и профессионального образования Ростовской области от 05.12.2024 № 1139 об областных инновационных площадках кафедра естественнонаучного и географического образования ГАУ ДПО РО «Институт развития образования» осуществляет научно-методическое руководство областными инновационными площадками по реализации сетевого проекта «Конвергентный подход в обучении естественным наукам как синтез научных знаний и технологий»:

– Муниципальное образование «Город Таганрог» МБОУ лицей № 7 (руководитель – Земляненко Нина Васильевна, директор учреждения);

– МБОУ «Лицей № 7» г. Новочеркасска (руководитель – Катаргина Лариса Владимировна, директор учреждения);

– МБОУ Аксайского района гимназия № 3 им. Дважды героя Советского Союза Н.Д. Гулаева (руководитель – Флюта Людмила Николаевна, директор учреждения).

Этапы реализации проекта:

I этап (2024–2025 годы) – *мотивационно-целевой*.

Создание стратегической группы для разработки дорожной карты реализации проекта; ознакомление с задачами и содержанием инновационной деятельности; разработка нормативно-правовой и учебно-методической базы: приказов, локальных актов, рекомендаций; развитие профессиональных компетенций педагогов-участников проекта; выявление потенциальных социальных партнеров среди промышленных предприятий города.

II этап (2025–2026 годы) – *аналитико-синтетический*.

Реализация дорожной карты проекта, отслеживание промежуточных результатов реализации модели проекта, исследование профессиональных дефицитов педагогов в преподавании предметов естественнонаучного цикла.

III этап (январь – май 2027 г.) – *деятельностно-рефлексивный*.

Мониторинг и обобщение опыта инновационной деятельности с выходом на публикации в профессиональных журналах, создание методических рекомендаций, размещение опыта на сайте образовательной организации, участие в муниципальных, региональных и всероссийских конкурсах, семинарах, телемостах, конференциях.

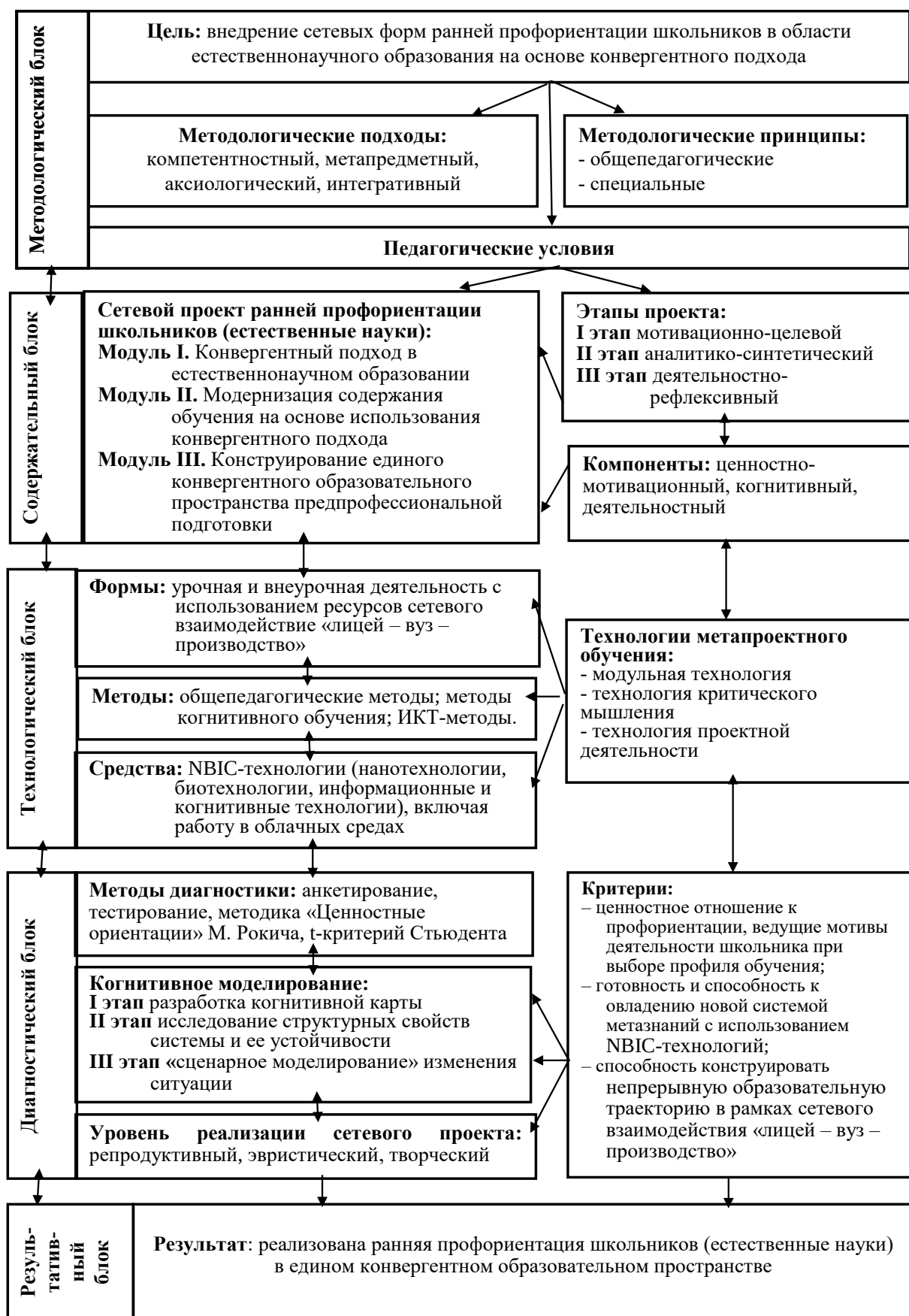


Рисунок 1 – Модель ранней профессиональной ориентации школьников

Инновационный потенциал проекта. Реализация проекта будет способствовать:

- модернизации содержания обучения с учетом междисциплинарных связей и межпредметной интеграции на основе использования конвергентного подхода;
- созданию единого конвергентного образовательного пространства предпрофессиональной подготовки школьников;
- ранней профориентации школьников на основе синтеза естественнонаучных знаний и NBIC-технологий, включая работу в облачных средах с использованием ресурсов сетевого взаимодействия «лицей – вуз – производство».

Таблица 1 – Механизмы внутренней оценки эффективности проекта

№ п/п	Критерии оценки результативности проекта	Методики отслеживания
1	Количество выпускников, поступивших на инженерные и естественнонаучные направления подготовки	Мониторинг
2	Количества учащихся, обучающихся по программам дополнительного образования инженерно-технической и естественнонаучной направленности	Мониторинг
3	Количество проектов инженерно-технической и естественнонаучной направленности, разработанных учащимися в год	Мониторинг
4	Участие в предметных олимпиадах и конкурсах инженерно-технической и естественнонаучной направленности	Тестирование, сравнительный анализ
5	Академические достижения учащихся	Сравнительный анализ
6	Образовательные эффекты: – содержания и организации урочной и внеурочной деятельности; – внедрения NBIC-технологий	Мониторинг
	Воспитательные эффекты: – ранняя профориентация школьников в области естественнонаучного образования на основе конвергентного подхода; – создание непрерывной образовательной траектории школьников в рамках сетевого взаимодействия «лицей – вуз – производство»	Мониторинг
7	Социальные эффекты: – удовлетворенность учебным процессом обучающимися и родителями; – осознанный выбор будущей профессии	Мониторинг

Практическая значимость проекта заключается в том, что разработанный сетевой проект ранней профориентации школьников (естественные науки) обогащает деятельность педагогов новыми подходами и способами организации ранней профессиональной ориентации школьников с использованием ресурсов сетевого взаимодействия «лицей-вуз-производство».

У обучающихся будут сформированы:

- ценностное отношение к профориентации, ведущие мотивы деятельности при выборе профиля обучения;
- готовность и способность к овладению новой системой метазнаний с использованием NBIC-технологий, включая работу в облачных средах;
- способность конструировать непрерывную образовательную траекторию в рамках сетевого взаимодействия «лицей – вуз – производство».

Можно сделать вывод, что реализация конвергентного подхода в дополнительном профессиональном образовании в форме конвергентно ориентированных сетевых проектов, являясь логичным продолжением многолетних научных исследований и опыта мировой и отечественной педагогики, позволит сформировать активную междисциплинарную образовательную среду, обеспечивающую развитие инфраструктуры образования на основе выявления и диссеминации инновационных моделей и практик повышения качества образования.

Библиографический список

1. Гизатулина О.И. Сетевой образовательный проект как форма организации самостоятельной деятельности студентов // Вестник науки и образования. – 2021. – № 7–2 (110). URL: <https://cyberleninka.ru/> [Дата обращения: 15.03.2025].
2. Ковальчук М.В. Конвергенция наук и технологий – новый этап научно-технического развития // Вопросы философии. – 2013. – № 3. – URL: <http://vphil.ru/> [Дата обращения: 15.03.2025].
3. Надолинская Т.В. Мониторинг оценки эффективности и качества личностных, метапредметных и предметных результатов школьников в образовательном процессе современной школы // Гуманитарные аспекты высшего профессионального образования: сб. науч. тр. 3-й Международной научно-практической конференции, Макеевка, 28 февраля 2018 года / отв. за вып. Н.Б. Яковенко. – Макеевка: Донбасская национальная академия строительства и архитектуры, 2018. – С. 21–26.

4. Фещенко Т.С., Шестакова Л.А. Конвергентный подход в школьном образовании – новые возможности для будущего // МНИЖ. – 2017. – № 11–2 (65). – URL: <https://cyberleninka.ru/> [Дата обращения: 15.03.2025].

И.Е. Буршит

кандидат педагогических наук, доцент,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»
Таганрог, Россия

РОЛЬ КРУЖКОВОЙ РАБОТЫ В НРАВСТВЕННОМ РАЗВИТИИ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Irina E. Burshit

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Rostov State University of Economy
Taganrog, Russia

THE ROLE OF CLUB WORK IN MORAL DEVELOPMENT OF PRESCHOOL CHILDREN

Аннотация. В данной статье рассматривается роль кружковой работы в нравственном развитии детей дошкольного возраста. Раскрываются условия, формы, методы и приёмы работы. Рассматриваемая тема является одной из самых актуальных проблем современного образования, так как складывается негативная ситуация в вопросе духовно-нравственного воспитания современного подрастающего поколения. В условиях кружка возможно целенаправленно и планомерно воспитывать ценностные ориентиры и нравственный облик дошкольников.

Abstract. This article examines the role of community work in the moral development of preschool children. The conditions, forms, methods and techniques of work are revealed. The topic under consideration is one of the most urgent problems of modern education, as there is a negative situation in the issue of spiritual and moral education of the modern younger generation. In the context of the circle, it is possible to purposefully and systematically educate the values and moral character of preschoolers.

Ключевые слова: проблема, нравственное воспитание, дошкольное учреждение, цели и задачи, формы работы, кружковая деятельность.

Keywords: problem, moral education, preschool institution, goals and objectives, forms of work, circle activities.

Нравственное воспитание подрастающего поколения во все времена стояло на первом месте в системе воспитания и считалось основой воспитательного процесса. Менялись порядки общественной жизни, политического устройства общества, уровень его экономического развития, но на всех этапах развития – подъемов и падений, рассвета и упадка – на уровне семьи и госу-

дарства, неизменным приоритетом в образовательном процессе оставалось нравственное воспитание личности [1].

В качестве средства нравственного развития детей дошкольного возраста можно предложить внедрение в систему обучения и воспитания дошкольного образовательного учреждения кружка «Светлячки доброты» по развитию нравственных качеств личности. В настоящее время наблюдается активное развитие информационных технологий, и компьютер становится важным аспектом не только для повседневного функционирования взрослых людей, но также и в качестве инструмента для обучения детей. В этой связи представляется необходимым осуществить организацию деятельности кружка с применением информационных технологий.

В рамках научной лаборатории «Детство. Одаренность. Развитие» была организована деятельность кружка в МБДОУ «Сказка. Цель кружка «Светлячки доброты»: создание условий для эффективного нравственного развития ребенка дошкольного возраста.

Задачи:

1. Образовательные:

- формировать у детей основополагающие морально-нравственные идеалы, установки, ценности, нормы, обеспечивающие осознанный нравственный выбор;
- формировать систему культурологических знаний в соответствии с дошкольным возрастом и необходимых для разностороннего развития детей;
- приобщать детей к прекрасному через знакомство с искусством (литература, музыка, изобразительное искусство, архитектура и др.) как классическим, так и народным (в том числе религиозным), через познание красоты природы и эстетику среды, в которой живут, развиваются дети.

2. Развивающие:

- приобщать к традиционным духовным ценностям России;

- формировать и развивать понимание значимости традиционных нравственных идеалов и моральных норм для жизни личности, семьи, общества;
- развивать творческие способности детей;
- формировать у детей представления и знания о прекрасном в жизни и искусстве, развитие эстетического восприятия, эстетических чувств, эстетических оценок и эстетического отношения ко всему, что их окружает;
- развитие речи и формирование словаря;
- формирование у детей эстетических интересов, художественных потребностей, творчества и способностей.

3. Воспитательные:

- воспитывать у детей нравственные чувства: милосердия, сострадания, сопереживание, послушание родителям, любви к семье, Родине, доброго, гуманного отношения к окружающему миру, дружелюбия, стыдливости совершения безнравственных поступков, взаимопомощи, ответственности и заботы.

К планируемым результатам можно отнести следующие:

- ребенок имеет представления о себе, своей семье;
- словарный запас обогащен;
- продолжают развиваться психические процессы;
- ребенок рационально использует приобретенные знания, умения и навыки в самостоятельной деятельности;
- ребенок хорошо понимает и различает такие эмоции, как доброта, сострадание, сочувствие и добросовестность, а также сильные моральные ценности, такие как честность, достоинство, верность. Также развил навыки совместного общения в соответствии со своим возрастом;
- ребенок умеет проявлять самостоятельность, творчество, инициативность;
- ребенок способен к самоорганизации, оказанию взаимопомощи;

– ребенок развивает ценностное отношение к традициям православной культуры и нравственных основ, чувства любви к родной природе, Родине, народу и культуре;

– ребенок развивает правильные отношения к семье, отцу, матери, роду, памяти предков и уважительного отношения к старшим, воспитателю;

– ребенок развивает ценностное отношение к труду и трудолюбию, чувства уважения к людям труда и бережного отношения к результатам труда, продуктам творческой деятельности человека.

Далее укажем методические приемы, используемые в ходе работы в кружке «Светлячки доброты»:

– Наглядные методы, которые включают в себя чтение произведений, наблюдение и показ сказок, просмотр иллюстраций, предметов, моделирование сказок, проведение дидактических игр.

– Словесные методы, включающие в себя рассказ воспитателя, заучивание песенок, поговорок, считалок, загадок, проведение разного рода игр, викторин, праздников и конкурсов.

– Практические методы, содержащие в себе изготовление поделок в соответствии с тематическим планом, рисование иллюстраций к сказкам или проблемным ситуациям, совместная деятельность детей и воспитателей, детей и родителей.

Ниже предлагается учебно-тематический план кружка «Светлячки доброты».

Таблица 1 – Учебно-тематический план кружка «Светлячки доброты»

Месяц	Тема	Кол-во минут
Сентябрь	Я и мои чувства	25
	Учимся дружить	25
	Что такое хорошо и что такое плохо?	25
	В мире вежливых слов	25
Октябрь	Моя семья	25
	Правила поведения в общественных местах	25
	Бережное отношение к природе	25

	Добро и зло в сказках	25
Ноябрь	Как заботиться о себе и других	25
	Мое тело и здоровье	25
	Трудолюбие и лень	25
	Честность и ложь	25

Планирование составлено в соответствии с требованиями Федеральной образовательной программой дошкольного образования, которая одними из основных целевых ориентиров считает воспитание нравственного сознания у детей дошкольного возраста, воспитание этического поведения и соответствующих моральных чувств, соответствующих современному образу жизни [4]. В таблице 2 частично представлены виды деятельности, организованные в соответствии с предложенными темами.

Таблица 2 – Виды деятельности

Месяц	Тема	Цель	Виды деятельности
Сентябрь	Я и мои чувства	Изучение эмоций, развитие эмпатии	Беседа Рисование/лепка «Изобрази эмоцию» Просмотр и обсуждение мультфильмов, в которых герои испытывают различные эмоции и чувства
	Учимся дружить	Научиться правилам социального взаимодействия	Беседа Ролевая игра (ситуации, которые могут возникнуть во время общения и понимание, как из них можно выходить) Творческие задания (рисование на тему дружбы) Просмотр и обсуждение мультфильмов о дружбе (например, Кот Леопольд и друзья)
	Что такое хорошо и что такое плохо?	Обсудить нравственные понятия	Беседа Ролевая игра (дети могут выступать в роли положительных и отрицательных персонажей, анализировать затем свои действия) Рисование («Нарисуй, что ты понимаешь под хорошим поступком, а что - под плохим?») Просмотр сюжетных картинок с различными поступками на проекторе с последующим обсуждением в группе
Октябрь	Моя семья	Воспитывать уважение и любовь к близким	Рассказ детей о собственной семье. Создание семейного древа из картона и цветной бумаги (согласно возрасту и знанию ребенка) Просмотр семейных фотографий на проек-

			торе и рассказ ребенка о событиях на фото (в данном случае материал подготавливается родителями заранее)
	Правила поведения в общественных местах	Формировать культуру поведения	Беседа Рисование на тему "Я в общественном месте" Просмотр видеороликов, где герои нарушают правила общественного поведения. Обсуждение материала

Благодаря систематической работе с дошкольниками в рамках кружка представленный подход позволяет активизировать жизненную перспективу ребенка и прививает важнейшую практику соблюдения социальной ответственности в действиях, отношениях и поступках.

Игровая форма проведения занятий предоставляет дошкольникам возможность:

- активно изучать окружающий мир и формировать свою картину мира;
- развивать воображение, мышление и речь;
- учиться взаимодействовать со сверстниками и взрослыми;
- формировать самооценку и самоидентификацию [2].

Главный показатель результативности деятельности отражается в следующих аспектах:

- дети стали чаще ориентироваться на содержание нравственной нормы;
- повысилась способность выделять нравственную проблему в ситуациях нравственного выбора;
- нравственный опыт детей достиг более высокого уровня развития;
- оценки поступков стали более критичны не только по отношению к другому человеку, но и к самому себе.

Проведенная работа способствовала динамике развития нравственных качеств дошкольников. Опыт работы подтвердил закономерность нравственного воспитания, которую сформулировал В.А. Сухомлинский: «Если человек учит добру – ...в результате будет добро». Только учить надо постоянно, требовательно, настойчиво, в игровых формах, с учетом индивидуальных и возрастных особенностей детей.

Библиографический список

1. Авилова Е.Н. Социально-нравственное воспитание. – М., 2004. – 156 с.
2. Бабаян А.В. О нравственности и нравственном воспитании // Педагогика. – 2016. – № 12. – С. 67–68.
3. Жабборова Л.М. Применение компьютерных технологий в современном обучении детей дошкольного возраста // Молодой ученый. – 2016. – № 9 (113). – С. 1113–1114.
4. Ларионова С.О. Нравственное воспитание дошкольников в детском саду: учебно-методическое пособие / С.О. Ларионова, Ю.А. Дзацило. – Екатеринбург, 2018. – 118 с.

Т.Е. Беккерман

магистр, преподаватель,
Автономная некоммерческая организация
профессионального образования
«Лаборатории Лавровских»
Москва, Россия;

Н. О. Ефремова

студент,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия;

Л.М. Лавровский

аспирант, старший преподаватель,
ФГБУ ВО «Российский институт театрального искусства – ГИТИС»,
ФГБОУ ВО «Московская государственная академия хореографии»
Москва, Россия

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ В НЕПРОФИЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ

Tatiana E. Bekkerman

Master, teacher,
Autonomous Non-Commercial Organization of Professional Education
"Lavrovsky Laboratories"
Moscow, Russia;

Natalia O. Efremova

student,
Moscow City Pedagogical University;

Leonid M. Lavrovsky

graduate student, Senior Lecturer,
Russian Institute of Theatre Arts – GITIS
Moscow State Academy of Choreography
Moscow, Russia

TOPICAL ISSUES OF MUSICAL EDUCATION IN NON-SPECIAL CULTURAL INSTITUTIONS

Аннотация. В данной работе авторы выражают обеспокоенность актуальным состоянием общего музыкального образования и воспитания на примерах смежных специальностей. В частности, отмечаются ошибки в целеполагании при обучении нотной грамоте и основам игры на фортепиано, а также психологические особенности занятий творческими

дисциплинами. Авторами подчеркивается важность музыкальной составляющей для становления артистов балета, чем обусловлено большое внимание в учебном процессе соответствующим специальным дисциплинам.

Abstract. In this paper, the authors express concern about the current state of general music education and upbringing using examples of related specialties. In particular, errors in goal-setting in teaching musical notation and the basics of playing the piano, as well as psychological characteristics of creative disciplines are noted. The authors emphasize the importance of the musical component for the development of ballet dancers, which explains the great attention paid to the corresponding special disciplines in the educational process.

Ключевые слова: общее фортепиано, чтение нот, результативность усвоения, работа в коллективе, психологическое обеспечение методики, музыка в хореографии, артист балета, специальные предметы музыкального цикла.

Keywords: general piano, reading music, learning efficiency, teamwork, psychological support of the methodology, music in choreography, ballet dancer, special subjects of the music cycle.

При рассмотрении современного состояния музыкального воспитания много говорится об элементарной неподготовленности творческой молодёжи, приобретающей базовые навыки игры на фортепиано и знания по элементарной теории музыки в рамках учебного процесса по смежным дисциплинам, например, струнников или вокалистов, актеров или хореографов. Подобное положение вещей вызывает недоумение, потому как сложно назвать вышеперечисленные компетенции побочными для вышеперечисленных специальностей. Ведь в них дается понятие о структуре музыкальных форм, без чего невозможно представить любого рода, как профессиональную, так и аматорскую творческую деятельность.

Например, в хореографических и балетных классах порой встречаются разные по возрасту и уровню подготовки обучающиеся, как по общемузыкальным дисциплинам, так и по основным хореографическим. Задача преподавателей – в максимально короткий срок дать им знания и навыки, необходимые для успешного продвижения на следующих этапах обучения, чему способствуют современные экспресс-методы[1]. Таким образом, следует не слишком задерживаться на стадии тестирования, диагностики и разработки дальнейшей стратегии. Если речь идет о старшеклассниках, то педагог не должен бояться давать им значительный объем материала, предлагаемого для освоения. Эта информация может быть разбита на параграфы и темы. В контексте изучения

элементарной теории музыки рекомендуется вовлекать весь коллектив обучающихся в процесс запоминания и демонстрации ими того, что они запоминают.

Музыкальная грамотность – неотъемлемая часть профессии «Артист балета», она является ключевым аспектом подготовки будущего специалиста и неразрывно связана с музыкой. Ведь музыкальный материал является основой любой хореографической постановки, соответственно, без умения или навыка понимания музыкальной палитры – невозможно овладение этой профессией. Так предмет «ритмика» – это дисциплина, необходимая для понимания и раскрытия явных и скрытых музыкальных способностей будущего артиста балета. На занятиях студенты изучают музыкальный размер, ритмичность, акценты на сильные и слабые доли. Важно скоординировать свои теоретические знания, полученные на уроках, с практическими занятиями, а именно добиться управления своим телом, воспроизведения танцевальных движений в различных ритмах и в разных темпах.

«Основы музыкальной грамоты» – теоретическая дисциплина, благодаря которой учащиеся должны научиться разбирать нотный текст. Знание нотной грамоты, понимание ритмической структуры, терминологии позволяет артисту балета легче и точнее усваивать исполняемый материал. В зависимости от учебного заведения студенты обучаются в различных по направлениям танцевальных классах. Врожденное чувство ритма и музыкальность могут быть большим преимуществом и даже «уравнять» не самые выдающиеся физические данные.

«Основы игры на музыкальном инструменте» – это предмет, где студенты должны научиться играть на фортепиано, т.е. практически применить знания, полученные по теории музыки на предмете «Основы музыкальной грамоты». Будущему артисту балета важно на физическом уровне проработать теоретические знания, так как это развивает необходимую координацию для дальнейшего применения ее в танце. Конечно, 15% от общего объема занятий – это

очень мало для развития студента и его координации, по этой причине хореографические училища нередко с радостью принимают к себе на обучение студентов, имеющих музыкальную подготовку, так как они быстрее схватывают хореографический материал.

Артист балета, обладающий музыкальной грамотностью, легче адаптируется к различным музыкальным жанрам. Знание музыки позволяет быстрее понимать и исполнять танцевальные номера, независимо от их музыкальной сложности. Музыкальная грамотность, заложенная с самого начала обучения, помогает в будущем работать эффективнее с хореографами и дирижерами. Понимание музыкальных терминов и указаний делает репетиционный процесс более продуктивным.

Наряду с хореографическими классами, с психологической точки зрения, занятия музыкальными дисциплинами в группах создают благоприятные условия для усвоения материала через соревновательность и возникновение ситуации, когда при ответе одного ученика – другие внимательно слушают и, в случае надобности, исправляют ошибки. В этом контексте положительным аспектом является сокращение времени на обдумывание ответов, а также непроизвольное повторение материала в виде повторов и пояснений к ответам однокурсников. Здесь важно упомянуть ресурс имплицитного научения, когда в копилку бессознательного попадает структурированный материал с многочисленными повторениями и обобщениями.

Психологические просчеты являются наиболее частым явлением в педагогической практике. Распространённую иллюзию в отношении успешного установления контакта и эффективного учебного процесса в связке учитель-ученик через постановку легких задач и облегчение учебного процесса можно отнести к перегибам рекреации [2]. Причем это не имеет отношения к понятию зоны ближайшего развития обучающихся, а просто создает рутину, ведущую в совершенно безобидной ситуации к возникновению серьезных про-

блем. В частности, как минимум временно, ослабевает внимание и теряется интерес к занятию.

В такой ситуации возникает монотонность, которая сводит на нет усилия педагога, когда ученик уходит в себя, начинает думать о посторонних вещах. Он также может обратиться к демонстрации своего несогласия с чем-либо другими способами: от апатии до агрессии. В худшем случае, при монотонности, возведенной в ранг нормы, у обучающихся может прослеживаться фрустрация. Если это связано конкретно с содержанием занятия, то в итоге возможно полное отторжение данной дисциплины.

Более серьёзными последствиями следует считать такой момент, когда и без того шаткая мотивационная составляющая современных обучающихся сталкивается с отсутствием вызова. В данном случае нет необходимости напрягать ресурсы творческой личности для преодоления препятствий или для понимания и закрепления нового материала. В хореографическом и балетном классах также важно наличие тесного взаимодействия между педагогами различных дисциплин. Ведь, например, сталкиваясь с трудностями в период непосредственного постижения основ хореографии и разучивания простейших ритмических элементов, обучающиеся приходят к осознанию необходимости изучения музыкальных понятий и темпо-ритмической терминологии, а также приобретения крепких навыков дирижирования и воспроизведения ритмических рисунков разной степени сложности.

Мы подробно остановились на специфике музыкальных занятий в хореографическом и балетном классах. В этой связи следует отметить, что в Российской Федерации существует отдельный ФГОС по программе 52.02.01 «Артист балета, преподаватель» (7 лет и 10 месяцев), который включает в себя (помимо традиционных занятий классическим танцем) множество сопутствующих дисциплин. А так как «Русская школа» классического танца считается эталонной во всем мире, то все рассмотренные в данной статье музыкальные

дисциплины являются не только программными, но и оснополагающими для становления и гармоничного развития будущего артиста балета.

Библиографический список

1. Беккерман Т.Е. Психолого-педагогические аспекты коллективного восприятия начальной нотной грамоты на уроках музыки в общеобразовательной школе // Личность в культуре и образовании: психологическое сопровождение, развитие, социализация: материалы Международной научно-практической конференции. – 2023. – № 11. – С. 298–303.
2. Беккерман Т.Е. О некоторых перегибах рекреативного подхода к занятиям в фортепианном классе // Актуальные проблемы художественно-эстетического и нравственного воспитания и образования детей и молодежи: традиции и новаторство: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Липецк: ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2020. – С. 219–222.

Е.М. Михайлюк

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия.

Научный руководитель: **Л. И. Уколова**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия

ВОЗМОЖНЫЕ ПРОБЛЕМЫ С ОБУЧЕНИЕМ У ПОДРОСТКОВ В СТАРШИХ КЛАССАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Elizaveta M. Mikhaylyuk

graduate student,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia.

Scientific adviser: **Liubov I. Ukolova,**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia

Аннотация. В статье освещаются проблемные ситуации и вопросы обучения подростка в старших классах музыкальной школы и его мотивации к учебному процессу. Перечислены факторы, влияющие на успеваемость, и способы преодоления трудностей, возникших в период взросления ученика. Обозначены возможные действия педагога, направленные на помощь подростку.

Abstract. The article highlights problematic situations and issues of a teenager's education in senior classes of a music school and his motivation for the educational process. The factors influencing academic performance and ways of overcoming difficulties that arose during the stu-

dent's growing up period are listed. Possible actions of a teacher aimed at helping a teenager are outlined.

Ключевые слова: учебный процесс, мотивация, педагог, воспитание, подросток, индивидуальная программа.

Keywords: educational process, motivation, teacher, education, teenager, individual program.

Подростковый период преподносит педагогам и родителям немало негатива. Один из подобных аспектов – нежелание учиться, проблемное обучение, вызов учителю и даже деструктивное поведение. Такая же ситуация встречается и в музыкальных школах. Способные трудолюбивые ученики, переходя в старшие классы, теряют мотивацию, не выполняют домашние задания, прогуливают уроки. В такой ситуации необходимо взаимодействие семьи и учебного заведения, поиск ресурсов для воспитательной работы, психологическая помощь, влияние авторитета. Одной из полезных практик для интенсификации учебной работы может выступить обучение в группе. В этом случае тема занятия может превратиться из предмета обучения в средство взаимодействия ребят.

При таком сочетании – обучение + общение – удастся создать *воспитательный момент примера*, когда другие ученики с энтузиазмом и мотивацией участвуют в обсуждении темы урока. Это будет способствовать вовлечению проблемного ученика в общий процесс. А.С. Макаренко писал об этом, как об ответственности друг перед другом, об «ответственной зависимости» всех учеников. [2] В этом проявляется преимущество взаимодействия разных темпераментов, уровней обучаемости и активности. Если педагогу удастся разработать оригинальную методику, в которой динамика обучающего процесса будет гибкой (т. е. предполагающей моменты диалогов, игровых ситуаций, взаимодействий нескольких групп учеников), то, возможно, передача активности одного ученика будет затрагивать другого, как бы проецируясь на него, и тогда они начнут взаимодействовать на равных.

Соревновательность между группами, дискуссии на неожиданные темы, метод разыгрывания учащимися роли педагога, чтение с листа в четыре и шесть рук, придумывание музыкальных фраз и небольших пьес – все это мо-

жет увлечь подростков. Вовлеченные в общий процесс, подростки вынуждены действовать коллективно, вкладывая индивидуальные усилия в общий потенциал, обмениваясь полученными знаниями. В момент обсуждения возникает позитив от общения и взаимопонимания, который может стать мощным мотивирующим фактором в подростковом периоде.

В совместной музыкальной деятельности важно суметь преодолеть организационные трудности. А на педагогическом уровне – распределить форму и объем участия каждого ученика с учетом индивидуальных способностей: солирующая партия в общем ансамбле, выступление с основными тезисами по музыкальной литературе, обмен короткими биографическими фактами и репликами с места. Важно одно – включенность в процесс всех учащихся. [4] У каждого выступающего должно возникнуть ощущение своей полезности, ведь обучение в музыкальной школе мотивирует ребенка реализовать свои таланты и показать их другим.

Задачу *активизации учебного процесса* предстоит решать педагогу. Для этого необходимо найти такие приемы и формы учебного взаимодействия, которые помогут повысить интерес и активность учащихся старших классов музыкальной школы и не прервать их обучение. Особенно тревожно, когда интерес к музыкальному обучению теряют способные подростки. Проявление одаренности очень динамично, в определенные моменты наступает спад, связанный с физическими и психологическими особенностями развития подростков. Задача педагогов – помочь подростку преодолеть эти моменты [1]. Перечислим факторы, влияющие на успеваемость подростка:

- влияние окружения. Окружающая подростков действительность может быть весьма неприятной и угрожающей: компания подростков во дворе и школе, где наблюдается вандализм, деструктивное поведение, агрессия. Порой даже взрослому человеку сложно противостоять вызовам и давлению со стороны таких групп;

- юношеские романтические отношения также могут поглотить все мысли подростка, даже если он был вполне организованным;
- специфические проблемы, связанные с гормональным взрослением, проявляющиеся нестабильным эмоциональным поведением (уход от ответственности, новые черты в поведении, сложности с коммуникацией).

Одной из причин снижения интереса к музыкальным занятиям и любым другим направлениям учебы может быть постоянная загруженность подростка, ведь кроме музыкальной школы он тратит значительное время на общеобразовательную школу, выполнение домашних заданий. Свободного времени остается мало, и подросток «своими способами» пытается ситуацию изменить: он прогуливает или не занимается. Пропустив несколько уроков, подросток уже не может влиться в темп и материал новой темы. Один пробел накладывается на другой, и вот уже есть причина вообще не посещать занятия. Возможные сложности в общении с одноклассниками могут стать еще одной причиной прогулов. Настоящей проблемой современной школы стали телефоны, переписка в чатах, компьютерные игры. Подростки отвлекаются, плохо слушают педагога, ждут окончания урока, чтобы нырнуть в свой гаджет. Появился такой термин, как *«телефономания»*.

Какие действия может предпринять педагог в музыкальной школе для налаживания учебного процесса? Попытаться сконцентрировать внимание на той области, которая особенно успешна и привлекательна для подростка: игра на инструменте, пение в ансамбле, творческие проекты. Догонять других психологически сложно, а вот почувствовать и знать, что есть что-то, в чем ты на высоте, – хороший способ наладить и выровнять общий учебный процесс, подтягивая при этом слабые предметы, которые в данный момент особенно важны. Если могут помочь родители – это более простое решение, если нет, то на какой-то период понадобится репетитор. Родители часто воспринимают сольфеджио и музыкальную литературу, как менее важные предметы, поэтому проблемы у старшеклассников возникают именно по этим дисциплинам. Лю-

бые успехи, даже весьма скромные, могут убедить подростка, что его усилия приложены не зря. На этом этапе важно взаимодействовать педагогу и родителям. Поддержка важна, но вместе с ней необходимо определение правил и ответственности подростка. Кроме конечного результата, важно обращать внимание на его небольшие, но периодические успехи, стимулируя похвалой [5].

В классе, где проходят индивидуальные занятия, это сделать легче, так как есть время на межличностное общение с учеником. Положительные результаты дают занятия в дуэтах, игра в четыре руки, на двух фортепиано, в инструментальных трио и квартетах. Педагог должен тонко почувствовать, есть ли ответная положительная реакция от подростка на такое взаимодействие, и использовать ее, дав установку на дальнейший рост и развитие. А если удастся закрепить установку на ментальном и личностном уровне, то это окажет помощь в постоянном и устойчивом вовлечении подростка в учебную деятельность в старших музыкальных классах.

Библиографический список

1. Грибкова О.В. Искусство как творческая константа в формировании профессиональной культуры педагога-музыканта // Искусствоведение. – 2022. – № 1. – С. 6–15.
2. Грибкова О.В. Педагогические принципы организации образовательного процесса / О.В. Грибкова, Р.А. Зубова // Педагогический научный журнал. – 2023. – Т. 6. – № 3. – С. 117– 121.
3. Грибкова О.В. Влияние музыкального образования на эмоциональный интеллект личности / О.В. Грибкова, Ю.С. Ивановская // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 2. – С. 232–240.
4. Казанская В.Г. Подросток: социальная адаптация. – М., 2011. – 286 с.
5. Федосеенко Е.В. Помощь подростку. Полное практическое руководство для психологов, педагогов и родителей. – М., 2009. – 320 с.
6. Павлов И.Б. Общение с ребенком: тренинг взаимодействия. – М., 2008. – 87 с.
7. Бахмутский А.Е. Мониторинг школьного образования: проблемы и решения. – Санкт-Петербург, 2007. – 164 с.
8. Макаренко А.С. Книга для родителей. – М., 2024. – 416 с.

А.И. Текучёв

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия.

Научный руководитель: О.В. Грибкова
доктор педагогических наук, профессор,

К ВОПРОСУ О КУЛЬТУРЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ВИБРАФОНЕ

Anatoly I. Tekuchev

graduate student,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia.

Scientific adviser: **Olga V. Gribkova**,
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы постановки исполнительского аппарата вибрафониста, способы звукоизвлечения, принципы аудирования и анализа творчества выдающихся исполнителей.

Abstract. The article examines the issues of setting up the vibraphonist's performing apparatus, methods of sound production, principles of listening and analysis of the work of outstanding performers.

Ключевые слова: вибрафон, исполнительский аппарат, звукоизвлечение, демпфирование, техника игры, индивидуальная стиль, музыкальная культура, академическая музыка, джазовое искусство.

Keywords: vibraphone, performing apparatus, sound production, damping, playing technique, individual style, musical culture, academic music, jazz art.

Вибрафон (англ. vibraphone, vibes, vibe, франц. vibraphone, итал. vibrafono, нем. vibraphon), инструмент, изобретённый в США в начале XX века, явился результатом научных разработок двух инженеров конкурирующих фабрик, производивших и реализовавших музыкальные инструменты: Германа Уинтерхоффа (Herman E. Winterhoff, 1876–1945) из «Leedy Manufacturing Co. Inc.» в Индианаполисе, штат Индиана и Генри Шлютера (Henry J. Schluter, 07.04.1889 – 19.05.1971), главного инженера-акустика из «J.C. Deagan, Inc.» в Чикаго, штат Иллинойс. Эксперименты в данной области велись с 1916 года, однако инструменты, получившие название «вибрафон», поступили в продажу только в 1929 году.

Появление инструмента с уникальными техническими характеристиками и акустическими возможностями, вдохновило композиторов XX века в области академической и экспериментальной музыки на создание новых разнообразных звуковых текстур, значительно изменивших, в свой черёд, язык композиторского

письма, позволивших полнее раскрыть суть создаваемых художественных образов, отражающих дух эпохи.

Поскольку вибрафон появился на музыкальной сцене сравнительно недавно, техника исполнения и подходы к обучению на этом инструменте на текущий момент находятся в стадии формирования и развития. Это создает уникальную возможность для музыковедов и педагогов проанализировать генезис и эволюцию исполнительства на данном инструменте, изучить ключевые аспекты методик обучения на других инструментах с целью их применения в контексте освоения искусства игры на вибратоне.

Слияние особенностей звуковысотного инструмента с перкуссионной техникой, а также наличие обширных технических и акустических возможностей позволило использовать вибрафон в различных направлениях джаза, а также в академической, рок и электронной музыке.

Изучая феномен вибратора как музыкального инструмента, становится очевидна уникальность данного культурного явления, что, в свою очередь, порождает вопрос о сущности и содержании исполнительской культуры с ним связанной.

Безусловно, культура исполнения на вибратоне представляет собой сложное и многогранное явление, охватывающее как технические, так и культурно-художественные аспекты. Она динамично развивается на основе накопленного академического опыта, органично сочетаясь с передовыми разработками, отвечая современным требованиям, предъявляемым образовательному процессу в подготовке профессиональных исполнителей-вибратористов.

Ключевым аспектом культуры музицирования в целом и на вибратоне в частности является взаимная передача приобретённого опыта внутри профессионального сообщества. Трансляция знаний, навыков и умений, разработка новых образовательных программ, внедрение инновационных методов обучения, публикация учебных материалов, а также организация мастер-классов и концертов с участием студентов, преподавателей и известных музыкантов. Всё это

является неотъемлемой частью популяризации и продвижения исполнительского искусства.

Высокий уровень технической подготовки, знание различных подходов в решении проблем звукоизвлечения, умение применять их в сочетании с навыками работы с демпфирующей педалью, а также понимание стилистических особенностей интерпретируемого произведения, созданного в «довибрафонный» период, осведомлённость в классической гармонии, а также истории музыкальных стилей, тонкостей в исполнении штрихов и мелизмов является константой, определяющей культурно-профессиональный уровень современного вибrafониста, способного адаптировать свою манеру исполнения к требованиям конкретного музыкального жанра.

Кроме вышеперечисленных выше критериев, современный эстрадный вибrafонист должен владеть джазовой гармонией, уметь интерпретировать буквенно-цифровые обозначения аккордов для исполнения импровизированного аккомпанемента, а также создавать мелодико-гармонические соло, отвечающие стилистическим и драматургическим требованиям исполняемого произведения.

Понимание исторической взаимосвязи между значением и влиянием создания и развития вибrafона на появление различных направлений в джазовой музыке, а также формирование музыкальных традиций, является особенно важным для музыкантов, чьи интересы сосредоточены в этой области. Анализ культурного наследия известных мастеров-вибrafонистов помогает глубже осознать значимость инструмента и его роль в музыкальной культуре.

Выдающиеся исполнители, виртуозно владеющие разнообразными техниками и приемами, способны чутко передавать эмоции, создавая особенную, неповторимую атмосферу, что делает их исполнение поистине захватывающим и запоминающимся. Изучение творчества знаменитых вибrafонистов открывает новые горизонты для понимания не только вибrafона как инструмента, но и всей музыкальной культуры в целом.

Анализ произведений, исполненных выдающимися мастерами, а также изучение их авторских методов игры и средств музыкального выражения, позволяет глубже понять стилистические особенности различных музыкальных направлений. Исполнительская индивидуальность не только демонстрирует высокий технический уровень, но и раскрывает тонкие художественные нюансы, придающие музыке живость и выразительность.

Исследовательский метод прослушивания музыкальных произведений требует внимания к нескольким элементам:

Техника исполнения: способы игры музыкальных штрихов, артикуляция, приемы работы с педалью и демпфирования маллетами, а также создание уникальных звуков и эффектов.

Импровизационная лексика: ключевой принцип фактуры аккомпанеента и развития соло в гармонических структурах произведений.

Выражение эмоций: формирование гармонических прогрессий, передача динамических оттенков, исполнение ритмических паттернов, темп и насыщенность текстуры.

Ансамбль: взаимосвязь музыкантов внутри коллектива, тембровое и динамическое согласование между инструментами.

Жанр и стиль: характерные черты и отличительные особенности конкретного музыкального направления.

Тщательный анализ музыкальных произведений, исполненных признанными мастерами-вибрафонистами, позволит глубже вникнуть в технические и акустические возможности инструмента. Это также поможет выявить его значимость в составе музыкальных коллективов, а также особенности применения в различных музыкальных стилях и направлениях.

Безусловно, в процессе обучения технике игры на музыкальном инструменте важнейшим этапом является работа над формированием исполнительского аппарата. Доскональное освоение элементов этого аспекта служит основой развития индивидуальности и мастерства исполнителя, а также является способом

оригинального подхода к интерпретации музыкальных произведений, позволяющих артисту наиболее полно передавать эмоции, отражающие его внутренний мир, а также взаимодействовать с другими музыкантами.

Иными словами, грамотно развитый исполнительский аппарат – это не только итог плодотворной работы, но и ключ к самовыражению, расширяющий творческие возможности, помогающий артисту обрести собственный неповторимый образ в музыкальном мире.

Определённо, начинающий вибрафонист сталкивается с более сложными задачами, чем музыканты, играющие на других инструментах. Принимая во внимание особенности работы над формированием исполнительского аппарата в классах фортепиано, духовых и струнных инструментов, также сопряжённые с определенными трудностями, стоит отметить: раз и навсегда сформированный исполнительский аппарат в определённой постановке служит пианистам, струнникам и духовикам на протяжении всей их музыкальной деятельности. В отличие от них, учащиеся класса ударных инструментов должны овладеть несколькими техниками, так как обучение игре на малом барабане, ксилофоне, вибрафоне и маримбе требует формирования исполнительского аппарата для каждого инструмента индивидуально.

С помощью различных техник вибрафонист может удерживать в руках от двух до шести палочек (маллет). В зависимости от выбора палочек, звук инструмента может быть ярким и экспрессивным, если используются палочки с жёсткими головками, или нежным и лиричным, если предпочтение отдано мягким палочкам. Интересный звуковой эффект можно достичь, комбинируя палочки разных типов в одном аккорде. Например, если в правой руке будет жёсткая палочка (или жёсткая снаружи и мягкая внутри, в случае удержания исполнителем двух маллет в правой руке) для соло, а в левой – две мягкие палочки для аккомпанемента, вибрафонист сможет исполнить мелодию более выразительно.

Способ звукоизвлечения вибрафонистов раннего периода был основан на принципе захвата двух палочек в парной позиции (*matched grip*), при котором

обе палочки находятся в одинаковом положении, а ладони исполнителя по отношению к клавиатуре располагаются горизонтально или слегка под углом. Маллеты удерживаются между ногтевой большого и средней указательного фалангами пальцев, в то время как средний, безымянный пальцы и мизинец охватывают палочку, фиксируя её в ладони. Удар осуществляется посредством подъёма и опускания кисти. Эта техника звукоизвлечения была принята пионерами вибrafoна за основу.

Со временем, изучая технические возможности нового инструмента, вибrafoнисты осознали: при удержании в одной руке двух маллет, появляется возможность исполнять не только одноголосные мелодии и интервалы, но также и аккорды, что существенно улучшает фактуру, способствуя формированию индивидуального стиля музыканта. Помимо этого, применение вибrafoна в качестве гармонического инструмента открыло новые перспективы композиторам, аранжировщикам и исполнителям того времени, позволяя развивать новые пути к созданию оригинальных музыкальных произведений.

На сегодняшний день в профессиональной среде вибrafoнистов известно о десяти способах удержания четырёх палочек в руках (по две в каждой), одной технике для левой руки с тремя палочками и для правой с двумя, а также одним методе, при котором исполнитель держит по три палочки в каждой руке. Эти техники, в зависимости от расположения палочек в кисти руки исполнителя, можно разделить на три категории:

Перекрёстные постановки: традиционная (the traditional grip), Бёртона (the Burton grip), Горди (the Gordy grip), расширенный перекрёстный метод Розауро (the extended cross-grip or Rosauero grip), Чижика (the Chizhik grip), Сэйндо́на (the fulcrum grip or Saindon grip).

Параллельные постановки: Мюссера (the Musser grip), Лича (the Leach grip), Стивенса (the Stevens grip),

Комбинированные (перекрёстно-параллельные) постановки: Майниери (the Mainieri grip), Йоханссона (the Johansson grip).

Ключевой отличительной чертой вибрафона среди клавишных ударных инструментов является наличие демпферной педали, открывающей широкий спектр возможностей фразировки, исполнения музыкальных штрихов и создания звуковых эффектов. Педаль вибрафона служит не только механизмом управления звуком, но также является важным элементом, способствующим формированию уникального стиля игры вибрафониста. Техника педализации (pedaling), включающая такие методы, как полупедаль (half-pedaling) и «трепещущая» педаль (flutter pedaling), даёт возможность изменять длительность звучания клавиш. Грамотное владение педалью позволяет исполнителю внятно артикулируя, разнообразить исполнение произведений, делая создаваемые художественные образы более объёмными, динамичными и экспрессивными.

Техника демпфирования с помощью маллет (mallet dampening), заключающаяся в прекращении звучания клавиши путём прижатия к ней головки палочки при открытом демпфере, также широко практикуется при игре на вибрафоне. Данный способ открывает широкие возможности для создания эффектного и многослойного звучания, позволяя обогатить исполнение разнообразными оттенками, выделяя эмоциональные нюансы музыкальных произведений.

Имея в активе способы демпфирования с помощью маллет, такие как последовательный (scale (trail) dampening), поочерёдный (mallet to mallet dampening), двойной (double-stops dampening), маллетами одной руки (pivot dampening), скользящий (slide dampening), двойной скользящий (double-stops slide dampening), ладонью (hand dampening) и глиссандирующий (slur dampening), вибрафонист способен исполнять мелодию на фоне звучащего интервала или аккорда штрихом легато, придавая мелодии рельефность и выразительность.

Помимо традиционного метода звукоизвлечения на вибрафоне, существуют особые способы, позволяющие получать звуки, которые невозможно извлечь стандартной техникой, а также звуки, вне диапазона инструмента. В их числе обертоны (harmonics), портаменто (pitch bending), извлечение звука с помощью

(контрабасового) смычка (bowing), извлечение обертонов с помощью смычка (bowing harmonics): ротовое квазивибрато (mouth vibrato), удар в край (центр) клавиши древком палочки (handle).

Все вышеперечисленные аспекты не только разнообразит игру вибрафониста, но и придают звучанию инструмента живость и яркость, что в значительной степени отражает сущность и содержание культуры исполнительства на вибратоне, а также степень музыкальной эрудиции исполнителя.

Библиографический список

1. Berendt J. E. The Jazz book. – London.: Granada Publishing Ltd., 1983. – 530 p.
2. Burton G. Introduction to jazz vibes. Glenview, IL: Creative Music. 1965. – 35 p.
3. Burton, G. Four mallet studies. Glenview, IL: Creative Music. 1968. – 40 p.
4. Burton G. Learning to listen. Boston, MA.: Berklee Press, 2013. – 384 p.
5. Грибкова О.В. Искусство как творческая константа в формировании профессиональной культуры педагога-музыканта // Искусствоведение. – 2022. – № 1. – С. 6–15.
6. Грибкова О.В. Модель формирования образовательного пространства профессиональной культуры педагога-музыканта // Педагогический научный журнал. – 2022. – № 3. – С. 72–77.
7. Friedman D. Vibraphone technique: dampening and pedaling. – Boston: Berklee press publication, 1973. – 52 p.
8. Gornston D. Lionel Hampton's method for vibraharp, xylophone and marimba. – New York: Robbins Music Corporation, 1939. – 64 p.
9. Saindon E. Berklee Practice Method: Vibraphone. USA: Berklee Press Publications, 2004. – 184 p.
10. Schroeder D. From the Minds of Jazz Musicians. Conversations with the Creative and Inspired. NY.: Routledge, 2017. – 234 p.
11. Schroeder D. From the Minds of Jazz Musicians, Volume II. Conversations with the Creative and Inspired. NY.: Routledge, 2023. – 262 p.
12. Smith A. Masters of the vibes. Conversations with great living jazz vibraphonists. New Jersey USA.: Marimba Productions, 2017. – 231 p.

Ю.А. Солнцева

магистрант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет

Москва, Россия.

Научный руководитель: **Е.П. Кабкова**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия

ИГРОВЫЕ МЕТОДЫ НА ЗАНЯТИЯХ С НАЧИНАЮЩИМИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Julia A. Solntseva
graduate student,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia.
Scientific adviser: **Elena P. Kabkova**
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

GAME METHODS IN BEGINNERS' LESSONS IN PIANO CLASS

Аннотация. Содержание данной статьи направлено на изучение игровых методов на занятиях с начинающими в классе фортепиано. Основное внимание концентрируется на применении игровых приёмов в работе с начинающими в классе фортепиано. Отмечается, что игра – это ведущий вид деятельности для дошкольников и младших школьников. Игровой подход привлекает игровые элементы и технологии для стимулирования интереса, вовлечения участников и достижения конкретных целей. Показаны некоторые методы, с помощью которых занятия становятся более продуктивными и интересными.

Abstract. The content of this article is aimed at studying game methods in lessons with beginners in the piano class. The main focus is on the use of game techniques in working with beginners in the piano class. It is noted that the game is the leading type of activity for preschoolers and primary school students. The game approach involves game elements and technologies to stimulate interest, involve participants and achieve specific goals. Some methods are shown, with the help of which lessons become more productive and interesting.

Ключевые слова: игровые методы, игровой подход, геймификация, мотивация, воображение, творческое развитие.

Keywords: game methods, game approach, gamification, motivation, imagination, creative development.

Игра – ведущий вид деятельности для дошкольников и школьников. Игра – это самый доступный, естественный, интересный способ обучения, который можно применять в классе фортепиано при работе с начинающими. Она позволяет создать непринужденную атмосферу, снять напряжение, возникающее у юных музыкантов при столкновении с нотной грамотой и техническими сложностями. Привлечение игровых элементов стимулирует воображение, развивает творческое мышление и помогает легче усваивать музыкальный материал.

«Игровой подход является одной из разновидностей активного обучения, когда учащийся в большей степени становится субъектом учебной деятельности, вступает в диалог с преподавателем, активно участвует в познава-

тельном процессе, выполняя творческие, поисковые, проблемные задания. Основным методом игрового подхода является образовательная игра» [1].

Игровой подход в современном образовании и развитии личности представляет собой мощный инструмент, способный трансформировать процессы обучения и мотивации, превращая их из рутинного занятия в увлекательное приключение. Этот подход, основанный на принципах геймификации, обращается к игровым элементам и технологиям стимулирования интереса, вовлечению участников в образовательный процесс и достижению конкретных целей. Он выходит далеко за рамки простого развлечения и становится стратегическим методом, применимым в самых разнообразных областях, от корпоративного обучения до психотерапии.

Суть игрового подхода заключается в создании среды, которая имитирует реальные или вымышленные сценарии, предоставляя участникам возможность экспериментировать, ошибаться и учиться на своих ошибках в безопасной и контролируемой обстановке. Элементы игры, такие как очки, уровни, значки, таблицы лидеров и сюжетные линии, мотивируют участников (особенно детей дошкольного и младшего школьного возраста) к достижению целей, повышают их вовлеченность и создают ощущение прогресса и достижения.

Важно отметить, что эффективный игровой подход не просто добавляет развлечение, а тщательно интегрирует игровые механики в структуру учебного процесса, обеспечивая соответствие целей игры и целей обучения.

История игрового подхода уходит корнями в древние времена, когда игры использовались для обучения стратегическому мышлению, развития навыков командной работы и передачи культурных ценностей. Сегодня, с развитием технологий и появлением компьютерных игр, игровой подход получил новый импульс и стал более доступным и масштабируемым. Сегодня существует огромное количество программных платформ и инструментов, позволяющих создавать интерактивные игры и симуляции для самых разных целей и аудиторий.

В образовании игровой подход может привлекаться для преподавания самых разных предметов, от математики и естественных наук до истории и литературы. Игры позволяют визуализировать сложные концепции, предоставляют возможность практического применения знаний и стимулируют критическое мышление. Ученики, вовлеченные в игру, более мотивированы к учебе, лучше запоминают информацию и развивают навыки решения проблем.

В области музыкальной педагогики одним из ярких примеров обращения к игровым методикам является педагогическое творчество выдающегося педагога – Анны Даниловны Артоболевской. Музыканты вспоминают, что особенно «поражает всех то, как быстро и легко начинают играть у нее малыши, причем не только специально отобранные таланты, но и обычные наши дети. На ее уроках кажется, что она «колдует», завораживает словом, мягкостью, движением; ничего особенного она еще не сказала, не сделала, а дети уже увлечены музыкой, дети играют» [2].

В своем классическом учебном пособии «Первая встреча с музыкой» Анна Даниловна писала: «одна из важнейших для меня задач – зажечь в ребенке интерес к музыке, слить музыку с его жизнью, с его играми... Начиная музыкальное воспитание ребенка, мы должны помнить, что, мир музыкальных звуков – это та особая стихия, в которую погружать ребенка надо незаметно и радостно... Постарайтесь околдовать ребенка музыкой, как интересной сказкой, не имеющей конца» [1, 7].

В процессе занятий А.Д. Артоболевская охотно обращалась к возможностям других видов искусства – её ученики рисуют образы, которые возникают в их воображении в процессе восприятия музыки, сочиняют подтекстовки к мелодиям и стихи.

В работе с начинающими пианистами игра может принимать самые разнообразные формы. Например, можно направить игровые упражнения на развитие чувства ритма, когда дети воспроизводят ритмические рисунки под музыку или придумывают свои собственные. Игры на внимание помогают улуч-

шить концентрацию и научиться внимательно следить за нотным текстом. Эффективно также обращаться к игровым методам, направленным на развитие слуха и музыкальной памяти, таким, как узнавание мелодий на слух или повторение музыкальных фраз.

Особое значение игровые приемы приобретают при изучении нотной грамоты. Можно превратить ноты в сказочных персонажей, придумать им имена и истории. Это делает процесс обучения более увлекательным и запоминающимся. Полезно также применять карточки с нотами, которые дети могут раскладывать в нужном порядке на нотном стане.

При работе над техникой игры на фортепиано также можно использовать игровые упражнения. Например, можно представить, что пальцы – это маленькие ловкие зверюшки, которые бегают по клавишам. Это помогает снять скованность и сделать движения более свободными и естественными. Игры на координацию движений помогают развить ловкость и точность.

Важно помнить, что игра должна быть не только увлекательной, но и познавательной. Необходимо тщательно продумывать игровые задания, чтобы они соответствовали возрасту и уровню подготовки учеников. Важно также следить за тем, чтобы игра не превращалась в самоцель, а служила средством развития ученика.

Преимущество игрового подхода заключается в том, что он позволяет создать положительную мотивацию к обучению. Дети с удовольствием занимаются музыкой, когда им интересно и весело. Это помогает им преодолевать трудности и добиваться успехов. Привлечение игровых форм в классе фортепиано – это эффективный способ сделать обучение более продуктивным и приятным для юных музыкантов.

Не стоит забывать и о роли педагога в организации игрового процесса. Именно он является дирижером этого увлекательного путешествия в мир музыки. Педагог должен обладать не только профессиональными знаниями и навыками, но и креативностью, артистизмом и умением находить общий язык с

детьми. Важно быть чутким к настроению ученика, уметь вовремя заметить его усталость или потерю интереса и предложить новый, более увлекательный игровой элемент. Гибкость и адаптивность – ключевые качества педагога, успешно применяющего игровые методы в обучении фортепиано.

Внедрение игровых технологий в процесс обучения требует тщательной подготовки. Необходимо заранее продумать структуру занятия, подобрать репертуар, разработать игровые сценарии и подготовить необходимый реквизит. Важно также учитывать возрастные особенности учеников и уровень их подготовки.

Для младших дошкольников подойдут простые ритмические игры и упражнения, направленные на развитие координации и моторики. Для старших дошкольников и младших школьников можно использовать более сложные игры, направленные на развитие музыкального слуха, памяти и импровизационных способностей.

Современные технологии также могут стать полезным инструментом в организации игрового процесса. Существует множество образовательных приложений и онлайн-платформ, предлагающих интерактивные игры и упражнения для развития музыкальных навыков. Привлечение таких технологий позволяет сделать занятия более увлекательными и разнообразными. Однако, важно помнить, что технологии должны быть лишь дополнением к традиционным методам обучения, а не их заменой.

Интеграция игры в процесс обучения игре на фортепиано также предполагает использование различных вспомогательных материалов и реквизитов. Это могут быть красочные иллюстрации, игрушечные инструменты, ритмические палочки, платки для импровизаций и многое другое. Важно создать стимулирующую среду, которая побуждает детей к активному участию и самовыражению. Например, можно использовать кукол для демонстрации правильной посадки за инструментом или для иллюстрации различных музыкальных образов.

Не стоит забывать и о групповых играх, которые способствуют развитию социальных навыков и умения работать в команде. Можно организовать музыкальные викторины, командные исполнения или сочинение музыки всем классом. Такие занятия помогают детям чувствовать себя частью коллектива, учат слушать друг друга и сотрудничать в достижении общей цели. Кроме того, групповые игры развивают чувство ответственности и уверенность в себе.

Игровой подход к обучению игре на фортепиано требует от педагога гибкости и креативности. Важно постоянно искать новые формы и методы работы, адаптировать их к индивидуальным особенностям каждого ученика. Необходимо уметь превращать сложные музыкальные концепции в простые и понятные игровые задания. Педагог должен быть не только учителем, но и другом, партнером, который поддерживает и вдохновляет своих учеников на творческие поиски. Умение создать доверительную и позитивную атмосферу – залог успешного обучения и развития юных музыкантов.

Таким образом, обращение к игровым методам в обучении игре на фортепиано открывает новые возможности для развития творческого потенциала детей и формирования у них любви к музыке. Грамотное сочетание игровых и традиционных методов обучения, творческий подход и внимание к индивидуальным особенностям каждого ученика – залог успешного освоения фортепиано и формирования гармонично развитой личности.

Библиографический список

1. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой: учебное пособие. – М.: Советский композитор, 1992. – 103 с.
2. Гельман В.Я. Использование игрового подхода в преподавании общепрофессиональных дисциплин // Проблемы современного образования, 2020. – URL: <https://cyberleninka.ru/> [Дата обращения: 15.02.2025].
3. Фомина А.М. Педагогические принципы А.Д. Артоболевской на начальном этапе обучения. – URL: <https://solncesvet.ru/> [Дата обращения: 14.02.2025].

Л.В. Клочков
аспирант, ассистент,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия.
Научный руководитель: **Г.Л. Князева**
кандидат педагогических наук, доцент,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия

ОШИБКИ НАЧИНАЮЩЕГО ПЕДАГОГА В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Lev V. Klochkov
graduate student, Assistant,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia
Scientific adviser: **Galina L. Kniazeva,**
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

MISTAKES OF A NOVICE TEACHER IN THE PROCESS OF WORKING IN A PIANO CLASS

Аннотация. В статье демонстрируются некоторые ошибки, которые может допустить начинающий педагог фортепиано, работая с учениками. Рассматриваемые ошибки являются достаточно распространёнными и нередко встречаются в работе педагогов. В статье анализируются причины и последствия совершенных педагогом ошибок, а также предлагаются варианты их исправления.

Annotation. The article demonstrates some mistakes that a novice piano teacher can make when working with students. These mistakes are quite common in this activity and often occur in the work of teachers. The article analyzes the causes and consequences of the mistakes made by the teacher and offers options for their correction.

Ключевые слова: фортепиано, педагог, студент, трудности, репертуар, пианизм.

Keywords: piano, teacher, student, difficulties, repertoire, pianism.

Педагогическая работа в музыкальной сфере нередко сопровождается успехами, выраженными в значительном развитии навыков и способностей учеников или студентов. Начинающий педагог в классе фортепиано может показывать успешность персональных методик и принципов преподавания путем демонстрации высоких результатов студентов, которые проявляются на различных мероприятиях: экзаменах, концертах, конкурсах. Нередко в сферу педагогики попадают молодые музыканты, не имеющие должного опыта работы, а также не обладающие солидной базой практических знаний. Случается так,

что педагог, особенно начинающий, может совершить в преподавательской деятельности ряд ошибок, способных нести разрушающее влияние на физическое и психологическое здоровье учащегося. Разберем ряд некоторых возможных недочетов работы педагога со студентами в классе фортепиано.

Одной из серьезных проблем в индивидуальной педагогике является переоцененность или, наоборот, недооцененность способностей обучающегося. Педагог может провести ошибочное представление индивидуальных качеств и навыков обучающегося, что способно создать ряд определенных проблем в будущей работе и развитии обучающегося. Особенно эта проблема может проявляться на первых этапах знакомства и первоначального обучения. В данный период многие ошибочно создают конкретные перспективы развития, тем самым создавая клише о человеке и его навыках. Первые оценочные суждения о способностях обучающегося могут быть лишены объективности. Данное представление о человеке может полноценно сложиться спустя несколько лет совместной работы, ввиду становления обучаемого как личности. Недооцененность навыков и перспектив обучающегося в фортепианном исполнительстве могут привести к отсутствию мотивации в занятиях студента [7]. Вероятно, из-за человеческого фактора страха и недооцененности чужих способностей, педагог может выбрать простой путь развития обучающегося: изучать более простые и доступные произведения, не погружаться в более серьезный и «высокий» материал.

В то же время и переоценка навыков в исполнительстве учащегося может привести к большим проблемам как психологического (разочарование в своих силах и в музыкальном искусстве в целом), так и физического плана (переигрывание рук, ввиду отсутствия должного опыта игры). Педагог должен в процессе обучения выявить сильные и слабые стороны студента и способствовать его гармоничному развитию. Сильные и слабые стороны в исполнительском искусстве могут проявляться через процесс освоения заданного музыкального репертуара (скорость и качество его освоения), а также через по-

зитивные или негативные результаты игры на публичных мероприятиях. Не стоит поспешно давать определенную оценку способностей и навыков студента. Преподаватель должен представлять рост обучающегося в перспективе, стараясь развить как сильные, так и слабые стороны исполнительских способностей.

Очень частой ошибкой неопытного педагога в процессе обучения игре на фортепиано является неправильный подбор репертуара. Педагогу необходимо выбирать репертуар в рамках определенных требований, установленных учебной программой заведения, но в то же время фортепианный материал должен быть интересен для обучающегося. Многие студенты приходят с разным уровнем подготовки, с различными знаниями о фортепианной музыке и исполнительстве. Вкусы и предпочтения каждого обучающегося могут очень сильно отличаться, и задача педагога помочь понять, что ученику более интересно в процессе освоения фортепианного исполнительства. Не всегда позволительно педагогу идти только за интересами обучающихся, иногда их предпочтения могут быть слишком сложны и не соответствовать уровню игры. Педагог сможет оценить уровень игры обучающегося более объективно, чем существующие представления студента о своих возможностях. Исходя из этого, наставник способен подобрать программу, соответствующую навыкам обучающегося. Подбор слишком сложной программы может отбить интерес, ввиду невозможности исполнить произведение качественно и приближено к тексту композитора. Но в тоже время педагог не должен подбирать репертуар исходя из более простых и часто из-за этого неинтересных произведений для студента. Это также может отбить интерес к занятиям музыкой. Рекомендуется давать такой репертуар для студента, который будет интересен в освоении (для этого нередко педагог должен объяснить ценности выбранной музыки) и приносить интенсивное развитие навыков обучающегося. Репертуар должен охватывать музыку различных стилей, эпох и национальных композиторских школ, только так у обучающегося разовьется музыкальный кругозор, а также в

перспективе появится вектор музыки, которая будет наиболее интересна и хорошо исполняться им [4]. Оптимальным решением в выборе репертуара для студента будет предложение нескольких вариантов произведений, которые может выбрать студент. Со временем развития музыкального кругозора обучающегося ему можно будет доверить самому предлагать варианты программы, которую он хочет исполнить.

Одной из грубых ошибок педагога фортепиано является невнимательность в отношении развития технических навыков обучающегося. Это проявляется в нескольких аспектах. Работа над произведениями жанра этюда является обязательным условием в освоении фортепиано. При достижении быстрого темпа в произведениях (как правило, этюдах или произведениях этюдного плана) обучающийся нередко получает излишнее напряжение и затем зажимы мышц рук. Задача педагога следить за свободой аппарата в процессе исполнения технически сложных произведений или фрагментов. Также педагог должен объяснять обучающемуся, где в процессе исполнения нотного текста возможно освободить руку и сбросить излишнее напряжение, которое может появиться при игре. Педагог не должен разрешать играть обучающемуся произведение слишком рано в быстром темпе. Освоение произведения должно проходить как можно дольше в медленном и умеренном темпе, в котором будет появляться свобода исполнительского аппарата. Только после освоения в среднем темпе стоит переходить на попытки исполнять произведение несколько быстрее, также регулярно чередуя исполнение с умеренным и медленным темпом.

Из самых простых, но в тоже время важных недочетов в работе педагога фортепиано можно отметить его невнимательность к деталям нотного текста. Нередко студенты не могут внимательно проанализировать нотный материал и обратить внимание на его параметры: динамика, штрихи, аппликатура. Невнимательность к элементам нотного текста может значительно изменить смысл исполняемого произведения, не передать его замысел и художествен-

ный образ. Педагог должен внимательно следить за исполнением всех аспектов разучиваемого учеником текста, формировать у него навыки самоконтроля [5], а также подтверждать обучающемуся его достоверность исполнения. Наставник должен обсуждать со студентом предположительное значение всех динамических и штриховых оттенков, составляющих музыкальное произведение, а также неоднократно спрашивать обучающегося, что динамика или штрихи могут означать в контексте художественного смысла музыки [3]. Через детальную проработку нотного текста, его динамических и штриховых параметров происходит развитие слуха и фантазии обучающегося [2]. Учитель фортепиано должен внимательно следить за убедительным исполнением всех аспектов музыкальной ткани произведения, а также требовать этого от своих обучающихся.

Подробная внимательность педагога должна присутствовать в отношении аппликатуры, которой пользуется студент. Соблюдение точной аппликатуры, редакторской или прописанной педагогом, в будущем способно сделать обучающегося независимым от мыслей о правильности или неправильности использования пальцев в различной фортепианной фактуре [6]. Невнимательное отношение педагога к правильности исполнения логичной аппликатуры, особенно в жанре этюда, может привести к излишним зажимам и напряжению руки и всего аппарата в целом. Объяснение логики аппликатуры должно происходить достаточно долгое время, ввиду большого количества вариантов исполнения ее в различных произведениях разнообразного технического уровня. Также педагог должен обучать студента вариантам переноса элементов фактуры или мелодии из одной руки в другую, если это может облегчить исполнение.

Многие педагогические ошибки являются следствием невнимательности в выполнении своих обязанностей, которые связаны с исполнением музыкальных произведений обучающимися. Данные неточности в соблюдении правил при исполнении музыки учениками могут проявляться ввиду немотивированности педагога в своей работе и достижению результатов обучающихся. Нередко ошибки появляются из-за отсутствия опыта и концентрации педагога на

уроке. Также возможны ошибки из-за незнания исполняемых обучающимися произведений. Педагог не производит собственную работу над незнакомыми произведениями и не может сказать точные позиции и мнение по поводу исполняемого студентом фортепианного произведения. Через совершенствование собственных наработок, создание личных принципов исполнения, изучения методической литературы, общение со старшими и опытными коллегами и щепетильное отношение к выучиванию нотного текста, начинающий преподаватель может создать условия для полноценного развития обучающихся на занятиях фортепиано.

Библиографический список

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: в 3 ч. – СПб.: Планета музыки, 2022. – 416 с.
2. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Исследование музыкального текста в работе над фортепианным произведением // Образовательный форсайт. – 2019. – № 4. – С. 115–120.
3. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Педагогические аспекты работы над звукоизвлечением в фортепианных произведениях композиторов-романтиков // Искусство и образование. – 2022. – № 6 (140). – С. 168–174.
4. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Фортепианный педагогический репертуар как фактор гармонизации индивидуально-личностных особенностей студентов-музыкантов // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 2 (93). – С. 190–193.
5. Печерская А.Б., Князева Г.Л. Музыкально-слуховой самоконтроль как инструмент оптимизации работы над фортепианным произведением // Образовательный форсайт. – 2021. – № 2 (10). – С. 122–127.
6. Печерская А.Б., Князева Г.Л. Формирование аппликатурных принципов в классе фортепиано // Искусство и образование. – 2020. – № 2 (124). – С. 158–166.
7. Цуркис Г.Л. Значение методов театральной педагогики в фортепианной подготовке учителя музыки // Методология и методы музыкального образования: сб. мат. международ. научно-практич. конф., посвященной памяти В.А. Школяра. – М.: Изд-во МГПУ, 2013. – С. 91–97.

Е.А. Смирнова

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия.

Научный руководитель: **Г.Л. Князева**

кандидат педагогических наук, доцент,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия

ХОРОВЫЕ ТРАДИЦИИ К.К. ПИГРОВА

Elena A. Smirnova

graduate student,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia.

Scientific adviser: **Galina L. Knyazeva**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

CHORAL TRADITIONS OF K.K. PIGROV

Аннотация. В данной статье представлен анализ принципов хоровой школы хормейстера и педагога К.К. Пигрова. Автор показывает новаторский характер работы этого музыкального деятеля, работавшего на фоне практически полного отсутствия литературы по теории хорового пения. Определяются основные принципы воспитания хористов К.К. Пигровым, важнейшим из которых является чистота интонации.

Abstract. This article presents an analysis of the choral school principles of choirmaster and musical teacher K.K. Pigrov. The author shows the innovative nature of the work of this musical figure, who worked amid an almost complete lack of literature on the theory of choral singing. The article contains definition of the basic principles of the choral education by K.K. Pigrov, the most important of which is the purity of intonation.

Ключевые слова: хор, хоровое пение, хоровые традиции, принципы работы с хором, хормейстер, интонация

Keywords: choir, choral singing, choral traditions, principles of working with a choir, choirmaster, intonation

Константин Константинович Пигров (1903–1985) – выдающийся дирижер, хормейстер, преподаватель, чьи подходы к работе с хором оказали значительное влияние на развитие отечественного хорового искусства в тот период, когда методы по воспитанию хормейстеров были совершенно не разработаны, а литературы по вопросам искусства хорового пения почти не было. Результаты его трудов были поразительными. Так, хор в Одессе, состоявший из 70-80 человек, при Пигрове отличался своим органоподобным звучанием, безукоризненной интонацией, ансамблевой слитностью, и тончайшей нюансировкой в исполнении сложных духовных произведений. Ему были доступны двуххорные концерты Д. Бортнянского «Кто Бог великий, яко Бог наш», «Тебе Бога хвалим», «Отче наш» Сарти и другие. Исполненная им Литургия П.И. Чайковского явилась шедевром исполнительской культуры.

Вот что писал об этом хоре проф. В.Г. Соколов в 1953 г.: «Глубокое впечатление, большую художественную и просто душевную радость оставила

встреча с замечательным студенческим хором ОГК, руководимым старейшим мастером хорового дела, большим художником и педагогом К.К. Пигровым. Система хорового образования, проводимая неутомимым энтузиастом в стенах этого учебного заведения, дает свои замечательные плоды. Хор дирижерско-хорового факультета показывает неизменно высочайшие художественно-исполнительские достижения и, в то же время, воспитывает настоящих энтузиастов великого хорового искусства» [3, 49].

Пигров был уверен в том, что теоретическая грамотность поющих является одним из главных условий высокопрофессионального звучания хора. По его убеждению, теоретически грамотный певец не является пассивным «певчим», а активным участником творческого процесса. Чистота интонации церковного хора стала краеугольным камнем технических достижений коллектива.

Восприятие личности крупного музыканта зависит не только от масштаба его дарования, профессионального опыта и творческой интуиции. Важным является его стремление к постижению нового, стремление к самосовершенствованию. Учитывая любовь Одесской паствы к музыке Бортнянского, Веделя, протоиерея П. Турчанинова, и других композиторов, сочетавших отечественные традиции с западно-европейскими влияниями, К.К. Пигров стремился максимально насыщать репертуар наиболее оригинальными сочинениями авторов русской и украинской церковной музыки от Балакирева и Чайковского до Кастальского, Смоленского, Музыкаеску, Рахманинова, Панченко и других.

Главнейшей дисциплиной во время обучения был хоровой класс. Константин Константинович стоял во главе этого класса и вел обучение по собственной выработанной системе:

1. Чистота интонации – краеугольный камень, на котором зиждется искусство хорового пения.
2. Воспитание голоса певца путем систематических занятий в подаче культурного звука на правильном дыхании.

3. Развитие подвижности и гибкости голоса с использованием примеров из художественной хоровой литературы.

4. Выработка техники произношения текста в разных ритмах и темпах.

5. Воспитание слуха певцов в преодолении трудностей гармонического и полифонического порядка.

6. Воспитание художественного вкуса певцов путем слушания хоровой музыки в отличном исполнении.

К.К. Пигров отмечал, что управление хором требует от дирижера определенных технических приемов, которым надо учиться, и постепенно, в процессе практической работы, они становятся индивидуальными особенностями исполнителя-дирижера и закрепляются в виде прочных навыков. Пигров не раз признавался, что он не владел изощренной дирижерской техникой, но его жест был понятен поющим, и от учеников он добивался ясности основополагающих элементов показа.

В работе с хором и со студентами в хоровом классе Пигров исходил из убеждения, что хормейстер прежде всего должен быть учителем пения, поэтому все его действия, в том числе и дирижерский показ, должны быть «пропущены» через восприятие хорового звука. Таким образом, целью хорового класса является воспитание будущих специалистов в духе высокой певческой культуры. Непосредственное воспитание и обучение мастерству работы с хором достигается только в учебном хоре, в том числе, постоянным участием в его работе в качестве певца-ансамблиста, т.к. дирижер должен сам иметь профессиональные навыки певца хора. Пигров считал, что даже тогда, когда студент не смог успешно выполнить поставленные задачи, сознательная целенаправленная работа с настоящим высококвалифицированным хором принесет ему большую пользу, чем самостоятельные занятия. Такой практикой студент-хормейстер может быть обеспечен в работе со школьными и самодеятельными хорами. Поэтому Константин Константинович с особым вниманием относился к педагогической практике студентов хормейстерского отдела консерватории

в общеобразовательной школе. По его инициативе студенты старших курсов обязаны были демонстрировать свою работу со школьными хорами перед студентами младших курсов в помещении консерватории.

В качестве примера комплексного подхода к обучению хормейстера, А. Серебри приводит один из методических приемов К.К. Пигрова: «На лекции по хороведению каждый из восьми студентов I курса консерватории поочередно работал со своей же группой по заданной теме над одним из эпизодов «Реквиема» Моцарта (или какого-либо другого произведения). Например: частный ансамбль, гармонический строй и т. п. Указания студента корректировались профессором, вопросами к группе, касающимися методики и результата работы студента, активизировались все обучаемые [4, 152].

Регентская деятельность Пигрова, опыт работы с хором студентов Одесской консерватории и Молдавской капеллой «Дойна» нашли отражение в книге «Руководство хором» [5]. Это пособие, так же как и создание учебника по сольфеджио для дирижеров-хоровиков [7], и собственно успехи Пигрова как педагога выдвинули Пигрова в первые ряды мастеров хорового дела того времени, ср. высказывание Г.А. Дмитриевского: «если мы хотим по-настоящему научиться хоровому делу, – надо ехать в Одессу к Пигрову» [8, 16]. Детальная проработка вопросов хорового ансамбля, пристальное внимание к проблемам вокального строя, свидетельствуют о совершенстве хормейстерских методов Пигрова и формировании индивидуального «пигровского» исполнительского стиля.

Когда мы говорим «школа Пигрова», то вкладываем в это понятие представление о продолжении традиций, сложившихся в его исполнительской и педагогической деятельности. Эти традиции продолжили ученики и последователи К.К. Пигрова: Д. Загорецкий, А. Авдиевский, В. Иконник, В. Шип, В. Луговенко, Г. Лиознов, А. Серебри, М. Гринишина, Л. Бутенко и многие другие.

В завершение приведем слова К.Б. Птицы, адресованные замечательному хормейстеру и педагогу, профессору Одесской консерватории К.К. Пигро-

ву: «Вскоре мне стала понятна та фанатическая любовь учеников, которая окружала его при жизни и видимо никогда не слабеет в их памяти. Старый мастер, казалось, излучал добрый и мудрый свет. Его бледно-голубые, слегка выцветшие глаза проницательно и ласково заглядывали в самую душу. Суждения были просты, ясны и глубоки. Это был наставник и руководитель в самом полном значении слова. Он говорил о секретах своего волшебного искусства просто и охотно. Речь его дышала горячей любовью к делу своей жизни» [9, 26].

Библиографический список

1. Гадзаман А.А., Князева Г.Л. Вокально-хоровая работа в детском церковном хоре // Перспективы развития современной культурно-образовательной среды столичного мегаполиса: мат. научно-практич. конф. института культуры и искусств Московского городского педагогического университета. – М.: УЦ Перспектива, 2018. – С. 188–192.
2. Князева Г.Л., Ван Т. Эмоционально-пластическая выразительность как необходимый компонент вокального мастерства // Искусство и образование. – 2024. – № 1 (147). – С. 109–115.
3. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Музыкальный текст как основа исполнительской интерпретации // Культура и искусство как важнейшая часть единого образовательного пространства столичного мегаполиса: материалы Четвертой научно-практич. конф. Института культуры и искусств Московского городского педагогического университета. – М.: Изд-во МГПУ, 2019. – С. 20–23.
4. Луговенко В.Н. Главный регент Одесского Кафедрального Собора // Одесская консерватория: Славные имена, новые страницы. – Одесса, 1998. – С. 146–153.
5. Пигров К.К. Руководство хором / под ред. К.Б. Птицы. – М., 1964. – 220 с.
6. Пигров К.К. Хоровая культура и мое участие в ней / ред.-сост. А.П. Серебри. – Одесса, 2001. – 50 с.
7. Пигров К.К., Шип В.И. Сольфеджио для дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ. – М., 1970. – 503 с.
8. Птица К.Б. Константин Константинович Пигров (очерк жизни и творческой деятельности) // Пигров К.К. Руководство хором. – М., 1964. – С. 3–20.
9. Серебри А.П. К.К. Пигров – основатель хоровой школы: Методическое пособие к теме «Развитие хорового профессионализма в СССР» по курсу «Хороведение». – Одесса, 1989. – 30 с.

П.С. Прилипко

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет имени А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия.

Научный руководитель: **Г.П. Овсянкина**

доктор искусствоведения, профессор,

ФГБОУ ВО «Российский государственный

**ПСИХОЛОГИЯ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ФОРТЕПИАННОМ
АНСАМБЛЕ «УЧИТЕЛЬ-УЧЕНИК» В МЛАДШИХ КЛАССАХ СИСТЕМЫ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Polina S. Prilipko

graduate student,
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen
Saint-Peterburg, Russia.

Scientific adviser: **Galina P. Ovsyankina**

Doctor of Science in Art Criticism, Professor,
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen
Saint-Peterburg, Russia

**PSYCHOLOGY OF INTERACTION IN THE PIANO ENSEMBLE "TEACHER-
STUDENT" IN THE LOWER GRADES OF THE ADDITIONAL EDUCATION SYSTEM**

Аннотация. Фортепианный ансамбль считается одним из эффективных видов обучения, так как способствует развитию базовых музыкальных способностей учащихся. Но, помимо этого, ансамбль можно считать основой для развития социальных качеств и личностного роста. Для младших школьников ансамблевое исполнение в паре с педагогом очень увлекательно, что напрямую влияет на мотивацию к обучению.

Abstract. Piano ensemble is considered one of the most effective types of education, as it contributes to the development of basic musical abilities of students. But, in addition, the ensemble can be considered the basis for the development of social qualities and personal growth. For younger students, ensemble performance paired with a teacher is very exciting, which directly affects the motivation to learn.

Ключевые слова: фортепианный ансамбль, коммуникация, музыкальные способности, младшие классы, мотивация обучения.

Keywords: piano ensemble, communication, musical abilities, junior classes, learning motivation.

Игра в фортепианном ансамбле (или дуэте) с педагогом является важнейшей формой обучения с первых уроков занятия музыкой. И как при освоении любого знания, умения и навыка здесь важную роль играют особенности психологии ученика и правильно найденного психологического взаимодействия между учителем и обучающимся. Тем более в этой форме обучения и ученик, и его наставник совместно музицируют, то есть находятся в творческом содружестве. Целью настоящей статьи стало стремление обобщить личные наблюдения, полученные в процессе педагогической работы в классе рояля одной из детских музыкальных школ Санкт-Петербурга, сопоставив их с тео-

ретическими наработками отечественных исследователей (Л.Л. Бочкарева, Д.Б. Эльконина, Д.Б. Готлиба, К.Д. Шадт [1, 2, 3, 5, 6]).

Прежде всего, необходимо заметить, что совместное ансамблевое музицирование в классе фортепиано ДМШ при выборе психологической стратегии требует исходить из двух основных установок: во-первых, общих психологических особенностей детской возрастной психологии, во-вторых, специфике игры в фортепианном ансамбле *учитель – ученик*, как особой исполнительской единицы.

К младшему школьному возрасту по Д. Б. Эльконину [6] можно отнести детей от 6 до 11 лет. К моменту, когда дети приходят в школу, у них уже сформированы такие основные психические функции, как мышление, восприятие, речь, что позволяет им выполнять элементарные задачи по обработке и передаче информации. Они также могут взаимодействовать со сверстниками и взрослыми, так как имеют небольшой опыт, накопленный до школы (например, в детском саду и других социальных местах).

При поступлении в школу основной деятельностью ребенка становится обучающая взамен игровой – ведущей в дошкольном возрасте. Однако последняя не исчезает полностью, а преобразуется во вспомогательную для восприятия, усвоения и закрепления знаний. Использование игровых методов обучения очень актуально в фортепианном ансамбле. По-нашему мнению, *настройка на игру должна стать одной из основ психологического взаимодействия между учителем и учеником.*

В этот возрастной период ребенок узнает много нового, заводит знакомства, учится работать в коллективе, получать знания и применять их на практике. Поэтому все виды деятельности на уроке учащиеся воспринимают положительно, активно включаясь в работу. Но из-за кратковременной концентрации внимания у детей педагогу следует чередовать задания и оформлять их в игровой форме. Например, можно делить разучивание произведения на маленькие разделы, чередовать работу разными руками, предлагать послушать и

обсудить партию учителя, прерываться на разминку, объяснять материал с использованием загадок и т. д.

Согласно общепринятой классификации, у детей в начальных классах *наглядно-образный вид мышления*. Поэтому объясняя непонятный ученику материал, педагог должен опираться на уже известные ребенку явления или образы. Заканчивая младшие классы, они могут самостоятельно организовывать свою деятельность, планировать распорядок дня, ставить задачи и находить возможности для их решения. На уроке по специальности можно активно применять метод проблемного обучения (термин Д. Дьюи). Например, при столкновении с трудным местом предложить ученику найти оптимальный способ его преодоления, используя накопленный опыт. Или задать в качестве домашнего задания самостоятельно найти пути воплощения музыкального образа. Л.Л. Бочкарев указывает, что метод проблемного обучения способствует не только развитию творческого мышления, но и ускоряет процесс заучивания произведения: «В ходе активной мыслительной работы материал часто запоминается непроизвольно и очень надежно» [1, 327]. В области мышления к концу младших классов хорошо формируется навык анализировать и сравнивать, выделять главное, делать выводы. Это благоприятно сказывается на разборе и обсуждении произведения с учителем во время совместной работы. Конкретный характер мышления постепенно сменяется на абстрактный.

В начале XX века К. Левиным была обозначена проблема «стилей общения» [см. по: 1]. На основе его классификации, американские ученые Р. Липпит и К. Уайт вывели три стиля педагогического взаимодействия, которые актуальны и в настоящее время: *авторитарный, демократический и либеральный* [см., например: 1, 5 и др.]. Педагог при авторитарном стиле общения применяет жесткие методы руководства и во взаимодействии как бы находится «над учеником». Учащийся выполняет роль исполнителя и лишен инициативы. При таком характере взаимодействия получаемые знания не усваиваются в полной мере, а урон психике ребенка может быть нанесен большой. При де-

мократическом стиле педагог находится с учеником на одном уровне, позволяя ему проявлять инициативу. Решения обсуждаются совместно, преподаватель учитывает мнение ученика, однако продвигает его по заданному маршруту (хотя в фортепианном ансамбле они находятся в сотворчестве) Такой стиль взаимодействия предпочтительнее и для дуэтного или ансамблевого исполнения в классе фортепиано, так как позволяет создать творческую атмосферу при общей работе над произведением (в дифференциации четырехручной игры на дуэт и ансамбль мы опираемся на мнение Е.Г. Сорокиной [4]). При либеральном взаимодействии участники общения предоставлены сами себе. Такой стиль общения еще называют в профессиональной среде «попустительским», так как в данном случае работа педагога формальна, ему не так важно, чтобы ученик усвоил материал. В совместном музицировании это абсолютно недопустимо.

На начальном этапе освоения навыков игры на фортепиано ученик может потерять мотивацию к обучению, так как новые виды кропотливой работы в сочетании с обилием сведений (организация пианистического аппарата, штудирование музыкальной грамоты, изучение приемов звукоизвлечения и др.) незнакомы и трудно постижение. Поддержать интерес к занятиям поможет игра в дуэте или ансамбле, особенно в содружестве с учителем.

Чаще всего перспектива игры в паре с педагогом воспринимается со стороны ученика не просто положительно, а доставляет ему удовольствие. Он активно включается в работу, с интересом занимается и вдохновлен получаемыми результатами. Совместное исполнение позволяет дать ученику облегченную партию. Поэтому четырехручную игру можно включать с первых уроков. Очень важно при этом подбирать доступный, а главное, привлекательный репертуар. Пусть это будет песенка из любимого мультфильма или упрощенная версия произведения, которое произвело на ученика большое впечатление. Чтобы знать, что ему ближе и понятнее, необходимо с первых занятий установить *доверительный характер взаимодействия*.

Учащиеся младшей школы зачастую довольно легко идут на контакт с педагогом, делятся своими эмоциями и наблюдениями, рассказывают о поездках с родителями или одноклассниками. Очень важно ловить каждую деталь таких рассказов и задавать вопросы. А если ученик не идет на контакт, то самому интересоваться его жизнью, увлечениями и успехами. Не менее важно знать, когда у ученика день рождения, сколько у него братьев или сестер, есть ли домашний питомец (кот, собачка или птица), кем работают родители. Такая осведомленность поможет наладить контакт, добиться его расположения и доверия, а главное, поможет педагогу составить для себя правильный образ ученика, что в дальнейшем послужит отправной точкой для подбора программы и ее освоения. А игра в четыре руки еще больше сблизит учителя и ученика.

Полученную информацию можно использовать, например, для объяснения при выполнении какой-то исполнительской задачи или для сравнения при работе над образом и характером произведения. Понятные и близкие ребенку примеры будут более эффективны.

Начинать осваивать совместную игру с педагогом лучше с фортепианного дуэта, когда оба партнера находятся за одним инструментом. В данном случае педагогу проще контролировать игру ребенка, исправлять ошибки и самому что-то показывать или направлять его игровой аппарат. Более того, данный вид игры даст возможность ученику почувствовать себя полноправным участником *творческого тандема*. С первого этапа освоения совместной игры с педагогом нужно показывать ребенку, что вы находитесь на одном уровне, и ваши партии равнозначны, даже если у него в партии всего несколько нот. Взаимное уважение, внимание и тактичность – вот основные качества, которые нужно формировать в процессе совместной игры.

Следующим шагом будет уже фортепианный ансамбль, когда ученик и учитель находятся за разными инструментами. Такой вид совместного музицирования дает больше свободы и воспитывает самостоятельность.

В завершение хочется еще раз отметить основные наблюдения:

В любом ученике педагог должен видеть прежде всего личность. Какие бы ни были способности у ребенка и как бы он ни относился к предмету, задача педагога заключается в том, чтобы изначально взаимодействовать именно с личностью. Авторитарный стиль взаимодействия, возможно, и поможет добиться профессиональных успехов, но только благодаря личному доверительному контакту можно по-настоящему раскрыть эмоции и переживания ребенка, чтобы затем выразить их через музыку.

Игровая деятельность, которая наглядно проявляется в ансамбле, способствует восприятию информации, усвоению и закреплению знаний, усиливает мотивацию к занятиям

Понятный ребенку репертуар, а также известные произведения будут способствовать сохранению мотивации к обучению на начальном этапе;

Доверительные отношения с учеником и глубокая осведомленность педагога о нем помогут нагляднее объяснять материал и добиваться успехов;

Благодаря сочетанию игры и работы ансамблевое музицирование в паре учителем помогает ярко раскрыть личностные качества учащегося: внимательность, организованность, ответственность, коммуникабельность, терпеливость, стрессоустойчивость, пунктуальность и т. д.

Библиографический список

1. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М., 2006. – 350 с.
2. Готлиб А.Д. Заметки о фортепианном ансамбле // Музыкальное исполнительство / ред. К. Х. Аджемов и др. – М.: Музыка, 1973. – Вып. 8. – С. 75–101.
3. Готлиб А.Д. Первые уроки фортепианного ансамбля // Вопросы фортепианной педагогики / ред. В. Натансон. – М.: Музыка, 1971. – Вып. 3. – 169 с.
4. Сорокина Е.Г. Фортепианный дуэт: История жанра. – М.: Музыка, 1988. – 318 с.
5. Шадт К.В. Ансамбль в системе современного музыкального воспитания и образования // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2011. – Вып. 132. – С. 313–316.
6. Эльконин Д.Б. Психическое развитие в детских возрастах. Избранные психологические труды / под ред. Д. И. Фельдштейна. – М.; Воронеж, 2001. – 417 с.

Т.Г. Полякова
преподаватель высшей категории,
Заслуженный деятель ВМО,
Таганрогский музыкальный колледж
Таганрог, Россия

ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Tamara G. Polyakova
Teacher of the highest category,
Honored figure of the VMO
Taganrog College of Music
Taganrog, Russia

TRADITIONS OF THE EUROPEAN VOCAL SCHOOL

Аннотация. В данной статье рассматриваются традиции европейской вокальной школы, в исторической ретроспективе, особенности флорентийской, венецианской, римской и неаполитанской школ, а также роль и влияние педагогических взглядов великих русских педагогов на становление исполнительского материнства прошлого и настоящего.

Abstract. This article examines the traditions of the European vocal school in historical retrospect, the features of the Florentine, Venetian, Roman and Neapolitan schools, as well as the role and influence of the pedagogical views of great Russian teachers on the development of performing arts of the past and present.

Ключевые слова: вокал, европейские традиции, педагог, русская вокальная школа.

Keywords: vocals, European traditions, teacher, Russian vocal school.

Рассматривая данный вопрос необходимо выделить основные вокальные школы, о которых пойдет речь: итальянская, французская, немецкая, русская. Необходимо учитывать, что преподавание вокала касается двух направлений: технического и стилистического. Первое относится к умению пользоваться голосовым аппаратом, второе к воспитанию вкуса, чувства прекрасного. Это относится в равной степени ко всем школам. Все они считали главным умение пользоваться поставленным дыханием и совершенством дикции, которая должна соответствовать характеру содержания текста. Все школы стремятся к правде выражения, предполагающей чистоту стиля и величие форм. Преподавание вокала выполняет свою функцию лишь тогда, когда удастся сформировать у исполнителя навыки владения тембрами своего голоса, когда его интересует не сила звучания, а равномерная прозрачность всей гаммы, однородно-

сти диапазона, охватывающего три регистра человеческого голоса. Достигается это упорным развитием природных данных.

К итальянской вокальной школе изначально относились: флорентийская, венецианская, римская и неаполитанская. Каждая из них внесла что-то свое в формирование общего направления в обучении. В флорентийской школе вокал начинает доминировать над текстом (Якопо Пери автор первой «драмы на музыке», практически его «Дафна» первая опера). Сами композиторы были и певцами и вокальными педагогами. Венецианская школа – глава Клаудио Монтеверди – явилась определяющей в формировании стиля *vel canto* (прекрасное пение).

В операх Монтеверди широко использовались арии-жалобы (*la mento*), исполнение которых требовало красивого нефорсированного звука. Прекрасными педагогами этой школы были Франческо Ковалли и Марк Антонио Честти. В римской школе создан речитатив *сессо* (сухой), усложнился мелодический рисунок, включили в оперу комические элементы, требующие новой манеры пения, сценического мастерства.

Наиболее крупными композиторами, певцами и педагогами были Доменико Мадзокки, Стефано Ланди, Лорето Виттори. Неаполитанская школа создала классический образец оперы-*seria* (серьезной) – родоначальник оперной школы XVIII века Алессандро Скарлатти (115 опер). Его творчество способствовало расцвету стиля *vel canto*. С 30-х годов XVIII века в неаполитанской школе начинают применять колоратуру, которая к концу века станет определяющей. Этому пению посвящена работа Джиабаттиста Манчини «Практические мысли и размышления о колоратурном пении» (1774). Среди работ по вокалу XIX века в Италии выделился Франческо Ламперти – музыкант широкого профиля (органист, вокальный педагог, с 1850 года профессор Миланской консерватории). Его работы: «Теоретически-практическое руководство для изучения пения», «Первые уроки вокала» и «Искусство пения» (1892) пе-

реведен на русский язык. Основой вокального искусства он считал дыхание, ему принадлежит афоризм «школа пения – это школа дыхания».

Труд Дж. Сильва «Учитель пения» – профессора Миланской консерватории начала XX века наметил пути дальнейшего развития вокальной педагогики. Работа Энрико Карузо «Как надо петь», в которой он считает важным фактором атаку звука от которой зависит дальнейшее звучание голоса; считал, что единого метода и универсальных советов в вокальной педагогике быть не может: сколько певцов, столько и подходов к развитию их голосов. На современном этапе профессор Центра усовершенствования Бара утверждал: «Кто умеет пользоваться головным резонатором, тот поет всю жизнь».

Немецкая вокальная школа сформировалась к середине XIX века, получив название школы примарного тона. Становление немецкой вокальной школы связано с именем Рихарда Вагнера. Родоначальником её является Фридрих Шмитт. По его мнению примарный тон (первичный) следует находить на среднем участке диапазона голоса. В 1886 году выходит труд Юлиуса Гея (ученика Шмитта) «Немецкое обучение пению», в котором термин «примарный» тон заменен на «натуральный» тон. Юлиус Штокгаузен (ученик Мануэля Гарсия младшего) – профессиональный певец и педагог считал основными указаниями грудно-диафрагматический тип дыхания, низкое фиксированное положение гортани, широкое использование в упражнениях различных комбинаций согласных и гласных немецкого языка.

В XX веке в немецкой школе также идет поиск новых форм и средств выражения, новые задачи вызывают необходимость приобретения целого ряда дополнительных свойств голоса и актерского поведения. В 1970–1980 годы сольное пение в консерваториях Германии вели известные педагоги: Ева Флейшер (сопрано), Элизабет Броэль (сопрано), Гюнтер Лейб (баритон), Элизабет Плейн (камерная певица). Их общие принципы: низкое, глубокое дыхание с максимальной работой брюшных мышц; обязательное направление звука в верхнюю часть лица до появления вибрационных ощущений; исполнение

упражнений не на чистые гласные, а на соединение согласных (преимущественно сонорных) с разными гласными. В немецком вокале характерно стремление к научному обоснованию процесса звукообразования.

Современные педагоги отрицают какую-либо связь со школой примарного тона, однако их настоятельные советы ученикам «направлять звук» в область переносицы и лобных пазух, а также широкое применение сонорных гласных в различных слогосочетаниях указывают на продолжение традиций немецкой вокальной школы XIX века.

Основоположником французской вокальной школы является Жан Батист Люлли (по происхождению итальянец), это вторая половина XVII века. В основе её аффектированная декламация. Методологии вокального искусства была посвящена работа М. Басилли «Комментарии к искусству пения», который был сторонником эмпирического метода обучения: слушать хороших певцов, все упражнения петь медленно и громко, заниматься фальцетом для расширения диапазона, научить ясной и четкой дикции.

XVIII век – оперная реформа Глюка – естественность и простота становятся основой исполнительского стиля французских певцов, но декламационный характер сохраняется. В этот период времени человеческий голос рассматривается французами как инструмент, этому посвящена работа Жан Батиста Берара «Искусство пения»: гортанные губы способны вибрировать как струны, воздух играет роль смычка, мышцы груди и легкие подобны руке скрипача,двигающей смычок. К середине XIX века вокальное искусство Франции достигает своего апогея, появляется плеяда блестящих исполнителей романтического склада: Адольф Нури, Мария Малибран, Полина Виардо. В 1846 году выходит работа Жильбера Луи Дюпре «Искусство пения», основной мыслью которой является утверждение необходимости формирования смешанного регистра и прикрытия верхней части диапазона мужского голоса.

В это же время выходит в свет работа М. Гарсия «Школа пения», которая призывает педагогов к серьезному изучению анатомии и физиологии, ре-

комендует упражнения на тренировку дыхательной мускулатуры. В отличие от многих школ М. Гарсия рекомендует начинать занятия не с нот среднего участка диапазона, раздвигая затем постепенно границы, а со звуков грудного регистра, непременно в светлом тембре. Вторая часть «Школы пения» посвящена вопросам исполнительства: певец должен составить представление о том, какое чувство доминирует в данном произведении и, исходя из этого, выбрать выразительные средства, необходимо помнить, что принцип контраста один из могущественных ресурсов выразительности.

Ярким представителем французской вокальной педагогики XX века является Рауль Дюгамель. Он автор ряда статей, посвященных вопросам вокального образования во Франции. Дюгамель считает, что воспитание «эмоционального тембра», способного передать изменение настроений и чувств, может быть основой современного пения. Музыка XX века требует богатства тембров. «Оперный звук» неприемлем для исполнения произведений композиторов XX века. Дюгамель подвергает критике упражнения на один гласный звук, в частности на «а». Он считает, что такая тренировка приучает мышцы к однотипной работе и непригодна для пения произведений, требующих гибкого участия различных групп мускулатуры артикуляционного аппарата. Он предлагает упражнять голос на различных слогах, комбинациях гласных и согласных на всех участках диапазона, изменяя силу, продолжительность, ритмический рисунок и тембры в зависимости от эмоционального состояния.

Р. Фюжер – известный французский педагог XX века также отрицал роль вокализов и упражнений на статичный гласный, подчеркивал важность работы над мимикой. В зависимости от выражения лица (удивление, печаль, радость) звук приобретает соответствующую окраску. Он советует начинать упражнения на различные слоги и слогосочетания в пределах квинты в среднем участке диапазона, постепенно расширяя границы. Основные правила: грудная клетка во время пения должна оставаться в расширенном состоянии; ноздри расширены, каждый слог отчетливо произносится, упражнения длятся

не более 10–15 минут по два-три раза ежедневно. Единой методики для всех преподавателей вокала во Франции нет, однако, сохраняя индивидуальные особенности, все они стремятся достичь льющегося характера звука, однородности звучания на всем диапазоне голоса, техники беглости у сопрано, компактности звучания низких голосов, богатства динамики и разнообразия тембров.

В основе русской вокальной школы лежит народная песня и церковное пение. Основными принципами народного пения являются: естественное звуковедение, пение в удобном тоне среднего регистра голосов, владение певческим дыханием, четкая дикция, мягкая «огласовка» согласных, выразительная и эмоциональная подача текста, умение раскрыть психологическую сущность песни. Одним из первых лучших учителей пения был Иван Алексеевич Рупин (его псевдоним Рупини).

В Придворной певческой капелле большую вокально-педагогическую работу проводил Дмитрий Бортнянский. К этому же времени относится деятельность русских певцов и певиц, заложивших основы русской школы пения: А. Михайлова, Е. Сандуновой, А. Крутицкого и др. Романсовое творчество русских композиторов заложило основы стилистических черт камерного вокального исполнительства. В начале XIX века мастерами русского романса были – А. Алябьев, А. Варламов, А. Гурилев, П. Булахов. Следует отметить, что русские певцы, восприняв технику и культуру в основном итальянской, а также французской школ, сумели остаться глубоко национальными исполнителями. Конец XIX века – период расцвета русской национальной школы пения, её основные черты: прекрасная вокальная техника, позволявшая петь сложнейшие произведения итальянских композиторов; умение в то же время оставаться русскими певцами со свойственными им задушевностью, глубиной, простотой и искренностью исполнения; стремление создавать на сцене образы живых людей – владение драматическим искусством наравне с вокальным;

особенно чуткое отношение к слову, к проблеме интонирования слов в музыке, естественности слова в пении.

Первым печатным вокально-методическим трудом в России является «Полная школа пения» А. Варламова (1840 г.), в которой было три части: учебный текст, 45 упражнений и 10 вокализов. В этой книге заслуживает внимания последовательность этапов вокального обучения, например, он строит уроки пения комплексно, в следующем порядке: упражнения на гаммах, упражнения на интервалы, сольфеджио и вокализация, пение произведений со словами. Также и сейчас используется прием для выравнивания интонации голоса, когда при низкой интонации рекомендуется пение в мажорных тонах, а при завышенной – в минорных тональностях. Отличительной особенностью школы Варламова было применение филирования на раннем этапе обучения. По его мнению, этот прием эффективно способствует не только выработке в голосе гибкости и тембровой насыщенности, но и развитию дыхания.

Свой вклад в развитие русской вокальной школы внесли М. Глинка и А. Даргомыжский. М. Глинка, в отличие от Варламова, был сторонником «ровного по силе» звуковедения, что на раннем этапе, по его мнению, гораздо труднее и полезнее. Одним из вопросов, помимо необходимости четкой артикуляции и дикции, у Варламова и Глинки был вопрос интонирования. Оба считали умение чисто интонировать звук одним из главных качеств необходимых певцу. Правда, подход к решению этой проблемы у них был разный: Варламов идет от воспитания ощущения связи между ступенями гаммы в последовательном порядке от I к VII, Глинка же опирался на последовательность I, III, V, VI, IV, II, VII, таким образом, в воспитании интонации певцов он выработывал у них навык интонирования устойчивых ступеней, создающих ладовую опору.

Свой вклад в развитие русской вокальной школы внес и А. Даргомыжский – композитор, певец, вокальный педагог – новатор в создании правдивых вокально-речевых фраз. До середины XIX века в России господствовал эмпи-

рический метод обучения пению (влияние французской школы). Вся профессиональная певческая школа была построена в основном на личном показе педагога.

Поддерживая этот метод, А. Варламов рекомендовал все-таки познавать законы физиологии певческого голоса. Косвенно и М. Глинка указывал на взаимосвязь физиологического состояния организма и голоса. Несмотря на некоторые различия, в целом методики М. Глинки и А. Варламова представляют единую русскую вокальную школу, они дали толчок дальнейшему развитию русской вокальной педагогики.

XX век – здесь можно привести в пример работу Леонида Дмитриева «Основы вокальной методики» (1968). Методика постановки голоса у него заключалась в следующем: подкрепление теории практикой, начало распевки (настройки) голоса в среднем диапазоне, при этом важно следить за естественным тембром звучания на всем участке диапазона, звучание должно быть плавным, ровным и не переходящим на крик. Необходим индивидуальный подход к каждому голосу. Этому посвящена и работа В.М. Луканина под редакцией Евгения Нестеренко «Обучение и воспитание молодого певца» (1977). Первый этап обучения по этой методике – постановка звука, формирование певческого тона и индивидуального тембра на наиболее легко берущихся нотах. Затем постепенное расширение диапазона и выработка гибкости, подвижности голоса. Луканин рекомендовал различать в голосе по манере звукоизвлечения три регистра: ноты нижнего регистра «брать на грудь», то есть максимально использовать грудные резонаторы; ноты среднего регистра «округлять», то есть петь более собранным звуком, подключая головные резонаторы, а ноты верхнего регистра прикрывать, переводя их в основном на головное звучание. Также педагог учил применять открытый и прикрытый звук на переходных нотах в зависимости от характера произведения или музыкальной фразы.

Можно сделать вывод, что при всем разнообразии вокальных индивидуальностей общим для всех певцов является основной принцип развития голоса: максимально легкая подача звука, упругая и гибкая дыхательная его поддержка, полная свобода гортани и связок, голос должен литься и звучать, обладать силой и теплотой; все пение должно казаться одним звучащим дыханием. Большое внимание певческому дыханию уделяется потому, что неправильное дыхание с форсированным выдохом, является основной причиной порчи голоса. Во всех методиках главным является развитие природных данных без насилия над голосом, форсирования и подражания, поиск своего «я», своего лица и «почерка».

Библиографический список

1. Багадуров В. Очерки по истории вокальной педагогики. Ч. 3. – М., 1956. – 352 с.
2. Варламов А. Полная школа пения: в 3-х частях. – М., 2012. – 120 с.
3. Глинка М. Упражнения для уравнивания и усовершенствования гибкости голоса. – М. Изд. Юргенсона, б/г.
4. Лаури-Вольпи Д. Вокальные параллели. – М., 1972. – URL: <http://www.belcantoschool.ru/> [Дата обращения: 19.04.2025].

А. А. Каплина

аспирант,

ФГБОУ ВО «Воронежский государственный педагогический университет»,

Воронеж, Россия.

Научный руководитель: **А.С. Петелин**

доктор педагогических наук, профессор,

ФГБОУ ВО «Воронежский государственный педагогический университет»

Воронеж, Россия

**РЕПЕРТУАР ХОРА ПРАВОСЛАВНОЙ ГИМНАЗИИ КАК ЭЛЕМЕНТ
ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ**

Anna A. Kaplina

graduate student,

Voronezh State Technical University

Voronezh, Russia

Scientific adviser: **Anatoly S. Petelin,**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Voronezh State Technical University

Voronezh, Russia

THE REPERTOIRE OF THE ORTHODOX GYMNASIUM CHOIR AS AN ELEMENT OF SPIRITUAL AND MORAL EDUCATION OF CHILDREN

Аннотация. В статье обсуждаются основные вопросы подбора хорового репертуара учащихся православной гимназии как значимого элемента духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения. Рассматриваются главные требования, которым должен соответствовать детский репертуар. Особое внимание уделяется жанрам музыкальных произведений, составляющих репертуар хора православной гимназии с примерами.

Abstract. The article discusses the main issues of the repertoire of selecting the choral repertoire of Orthodox gymnasium as an important element of the spiritual and moral education of the younger generation. The main requirements that the children's repertoire must meet are considered. Particular attention is paid to the genres of a pieces of music that make up the repertoire of the Orthodox gymnasium choir with examples.

Ключевые слова: репертуар, хор, православная гимназия, духовно-нравственное воспитание.

Keywords: repertoire, choir, Orthodox gymnasium, spiritual and moral education.

Вопросы духовно-нравственного воспитания личности, общества являются актуальными во все времена, особенно сегодня, когда западный мир пытается отменить русский язык, духовность, культуру, когда в обществе царит безнравственность, погоня за материальными благами, жажда наживы, преступность и т. д. Искусство – это один из способов воздействия на эмоциональную, интеллектуальную, духовную составляющую личности. В хоровом искусстве сочетание мелодии, интонации с поэтическим словом становятся источником такого воздействия.

Хоровые занятия являются обязательной составляющей учебного процесса в православной гимназии. Православная гимназия – это общеобразовательное учреждение, объединяющее верующих родителей, детей и педагогов. В такой организации осуществляется обучение по государственным общеобразовательным стандартам с включением православного компонента (вероучительных дисциплин, элементов воспитания в духе православия). В православной гимназии могут существовать как несколько хоровых коллективов, так и один сводный хор, объединяющий детей различных классов и возрастных групп.

Репертуар хора православной гимназии – это творческое лицо детского коллектива, определяющее его нравственные позиции, исполнительские воз-

возможности [3, 199]. Выбор репертуара – ответственный, сложный и длительный процесс, который составляет повседневную работу педагога-руководителя хора и требует от него определенных знаний, например, касающихся возрастных особенностей певцов, их музыкально-певческих способностей и т. д. Содержание произведений, образная сфера, поэтический и музыкальный тексты должны быть доступными для восприятия и исполнения учащимися, соответствовать их техническим возможностям, исполнительскому опыту, знаниям об окружающем мире в целом и в сфере музыкального искусства в частности.

Разучиваемая музыка в хоре православной гимназии должна обладать художественной ценностью. Исследователь А.С. Жантаев в качестве критериев художественной ценности произведения искусства выделяет следующие характеристики: образность, идейность, гармоничность формы и содержания, эстетичность, язык, стиль, историзм, талантливость и новаторство автора [1, 74]. Педагогический исследователь А.П. Мохонько уверен, что произведения должны быть «идейно содержательными» и «положительно влиять на эмоциональную проекцию личности участников, формировать их как личность самостоятельную, одухотворенную и высоконравственную» [3, 199].

Духовно-нравственное воспитание подрастающего поколения в православной гимназии на хоровых занятиях осуществляется и за счет изучения произведений русских классических композиторов, создававших музыку для детей, среди которых Н. Римский-Корсаков («Проводы зимы», сл. И. Устюжанина и др.), Вик. Калинников («Киска», сл. Народные и др.), Ц. Кюи («Птицы», сл. О. Беляевской, «Осень», сл. А. Фета и др.) и др. Благоприятное влияние на общее развитие личности детей, формирование художественного вкуса оказывает и западно-европейская духовная и классическая музыка, например, сочинения признанных композиторов, таких как И.С. Бах («Жизнь моя полна Тобою», рус. текст Е. Нестеренко и др.), Й. Гайдн («Мы дружим с музыкой», рус. текст П. Синявского и др.), Дж. Каччини («Ave

Maria»), Л. Бетховен («Край родной», рус. текст К. Алемасовой и др.), И. Брамс («Ангел-Хранитель», рус. текст Ю. Фадеевой и др.), и др. Эти произведения различны по уровню сложности, но во все времена являются интересными и содержательными и остаются востребованными в детских хоровых коллективах [2, 68–69].

Важной составляющей хоровых занятий в православной гимназии должна быть работа над исполнением народной песни (например, русские народные песни «За речушкой яр хмель» в обр. А. Луканина, «Лен зеленой» в обр. И. Пономарькова и др.). Русская народная песня отражает в себе уклад жизни человека, общества, духовно-нравственные идеалы, стремление к добру, счастью, красоте. Песенный фольклор благоприятствует приобщению гимназистов к культуре и истории своего народа, помогает в развитии у детей эстетического, патриотического чувства [2, 69].

Расширению кругозора подрастающего поколения в православной гимназии, развитию моральных и духовных качеств способствуют песни советских и современных русских композиторов, в числе которых: Е. Крылатов («Хоть глазочком заглянуть бы», сл. Ю. Энтина и др.), Я. Дубравин («Огонек добра», сл. В. Гина; «Без друзей никак нельзя», сл. В. Суслова и др.), Ю. Чичков («Мама», «Песня о волшебном цветке», сл. М. Пляцковского и др.), А. Кудряшов («Дружба – это здорово!», сл. И. Яворовской и др.), А. Пинегин («Зимняя сказка», сл. А. Усачева и др.), К. Манина («Монастыри», сл. С. Гореловой и др.) и др. Их сочинения довольно мелодичны, просты и понятны для восприятия детьми. В содержании таких песен центральное место занимают Родина, мужество, семья, материнство, природа и т. п. [2, 69].

В репертуаре хора православной гимназии особое значение имеет духовная музыка. В детском хоре к таким произведениям относятся как простые богослужебные песнопения, например, ектении, «Аллилуия» (например, Великая ектения «Господи, помилуй» Киевского распева; «Аллилуия» киевского распева 8 гласа и др.), различные тропари, так и более развернутые по форме и

содержанию, такие как Херувимская песнь (например, «Херувимская песнь» Старо-Симоновская), песнопения Евхаристического канона, псалмы («Благослови душе моя Господа» муз. П. Чеснокова оп. 9, №18 и др.) и др. Репертуар также составляют и внебогослужебные сочинения, посвященные христианским праздникам (рождественские колядки, пасхальные песни и др.), духовные канты, песни о природе, содержащие прославление Творца, а также другие произведения духовно-назидательного характера (например, «Утро пасхальное» муз. О. Бондаревской; «Ангел» муз. В. Беляева, сл. монахини Марии; духовный кант «Батюшка Сергей», сл. И. Языковой и др.) [2, 68].

Профессор В.В. Медушевский, ссылаясь на опыт истории, говорит о необходимости включения в репертуар хора духовной музыки: «Духовная крепость человечества не может цементироваться с одним лишь светским искусством. Когда светская музыка, разрастаясь, вытесняет музыку молитвы, культура приходит в запустение и одичание... Ее высшее призвание – умножение любви в человечестве – подменяется сиюминутным интересом» [4, 108]. Глубокие национальные корни хранит русская духовная музыка, являя собой богатый источник духовности и нравственности. Православные песнопения имеют свою эстетику, теорию, традиции исполнения и композиторского сочинения. Чистота, открытость, собранность, особый внутренний строй, молитвенность, возвышение человеческого ума и сердца к высшему, божественному идеалу – отличительные особенности данной музыки [2, 68].

Духовные произведения гимназисты исполняют на богослужении – неотъемлемой составляющей жизни христианина. Пение в церкви – это не просто исполнение красивой музыки для поддержания фона богослужения, это сама молитва, возносящаяся искренним умом и сердцем к Богу, Божьей Матери, святым. Регулярное пение хоров гимназии на православном богослужении способствует привитию интереса к основам православия, осознанию ценности веры, любви к ближнему, Богу, Церкви, и понимания необходимости жить по заповедям Божиим [2, 66].

Образная сфера произведений должна быть разнообразной, чтобы поддерживать постоянный интерес и внимание к хоровой деятельности гимназистов, поэтому следует включать в учебный процесс произведения шуточного, веселого характера, игровые песни [2, 67]. При подборе репертуара педагогу необходимо постоянно поддерживать в молодых исполнителях интерес к музыкальным произведениям, при этом поднимая новые более сложные творческие, познавательные задачи.

Таким образом, репертуар хора православной гимназии – это значимый элемент духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения. В высокохудожественных хоровых произведениях нашли отражение традиционные духовно-нравственные ценности, воплотились важнейшие человеческие качества, среди которых: патриотизм, любовь к Родине, долг, честь, ответственность, семья, жертвенность, милосердие, уважение к старшим, почитание родителей и др., являющиеся актуальными и востребованными по сей день.

Библиографический список

1. Жантаев А.С. О критериях оценивания художественной ценности // Наука, техника и образование. – 2016. – № 8 (26). – С. 73–74.
2. Каплина А.А. Развитие духовно-нравственных качеств младших школьников в православной гимназии средствами хорового пения: выпускная квалификационная работа магистра. – Воронеж, 2021. – 158 с.
3. Мохонько А.П. Художественные ценности музыкального репертуара – основа воспитания художественного вкуса // Вестник ТГУ. – 2014. – № 5 (133). – С. 198–206.
4. Спутник учителя музыки / С.С. Балашова [и др.] / сост. Т.В. Чельшева. – М.: Просвещение, 1993. – 236 с.

Сюй Минъюй

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия, Китай;

Ян Цзеюй

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия, Китай;

Научный руководитель: **Л.И. Уколова**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ СОВМЕСТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГА И УЧЕНИКА НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО

Zu Mingyu

graduate student,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia, China;

Yang Zeyu

graduate student,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia, China;

Scientific adviser: **Liubov I. Ukolova**
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

Аннотация. В статье раскрыты принципы педагогического взаимодействия при совместном творчестве учителя и ученика в музыкальной сфере. Педагогическое управление творческим процессом на уроках музыки воспринимается как средство регуляции продуктивной деятельности, осуществляющейся опосредованно через эмоциональное влияние и создание творческой атмосферы, что активизирует организацию проблемных ситуаций во время импровизаций и взаимодействия учителя с классом в процессе музыкального творчества.

Abstract. The article reveals the principles of pedagogical interaction in the joint creativity of a teacher and a student in the musical sphere. Pedagogical management of the creative process in music lessons is perceived as a means of regulating productive activity, carried out indirectly through emotional influence and the creation of a creative atmosphere, which activates the organization of problem situations during improvisations and interaction between the teacher and the class in the process of musical creativity.

Ключевые слова: педагог и ученик, совместная деятельность, урок фортепиано, организация педагогического взаимодействия

Keywords: teacher and student, joint activity, piano lesson, organization of pedagogical interaction

Для успешного развития музыкального мышления необходим индивидуальный подход, который должен быть поддержан соответствующими методами музыкального образования и адекватным содержанием. Формирование личности человека связано с его взаимодействием в обществе. Каждый имеет свои интересы, потребности и стремления, и ему важно найти свое место в жизни, реализовать себя и добиться самоутверждения. Сделать это невозможно без прямого или косвенного взаимодействия с обществом и окружающими. Деятельность, как всесторонняя форма проявления личности, постоянно изме-

няется и усложняется под воздействием социально-педагогических факторов и активности индивида.

Деятельность, как указывает Леонтьев, представляет собой «общественный процесс», осуществляемый в рамках человеческого коллектива, и включает не только действия отдельных людей, но и их совместный характер. Совместная деятельность – это форма групповой активности, в которой общая цель объединяет всех участников. Это осознанное взаимодействие двух или более людей на пути к совместному достижению цели в обучении, труде, игре или воспитании.

Личность может реализовать себя лишь участвуя в жизни общества и взаимодействуя с другими, таким образом, получая социальный опыт. Образовательная деятельность, как и любая другая форма специфически человеческого поведения, включает в себя вовлечение молодого поколения в накапливаемый опыт изменения окружающего мира и взаимодействия с людьми. В организованном обучении действуют два социальных субъекта – студенты и преподаватели, что предопределяет коллективный характер их деятельности, именно таковы особенности этого педагогического явления.

В контексте совместной деятельности цель как представление о будущем результате становится общей для каждого участника, придавая ей индивидуальное значение. Это значение воспринимается как субъективное отношение к жизненным событиям и явлениям, проявляющееся через желания, интересы или эмоции. Важно отметить, что значимой составляющей совместного творчества является побудительная сила и общий мотив. Совместная деятельность отражает единство сторон, их взаимодействие с общим объектом труда и ориентацию участников друг на друга.

Структура совместной деятельности завершается общим итоговым результатом, который зависит от мониторинга как текущих, так и окончательных результатов и активных оценок. Изучение трудов философов и социологов позволило выделить уникальные характеристики, целевые установки и

сущность совместной деятельности на музыкальных занятиях, что дало возможность углубить понимание принципов взаимодействия между преподавателем и учениками, без опоры на достижения педагогической психологии было бы невозможно.

Существует четыре взаимосвязанных принципа организации педагогического взаимодействия, которые способствуют не только передаче знаний и навыков от учителя к ученикам, но и взаимному творческому развитию и совместному росту. Рассмотрим эти принципы более подробно, так как они наиболее эффективны для взаимодействия в области музыки.

Первый принцип – «диалогизация» педагогического взаимодействия, является ключевым, так как это основной аспект личностно-ориентированного обучения. Диалог строится на равенстве участников общения, открытости и доверии. Этот вид сотрудничества создает новый уровень развития, что отражается на повышении мотивации и, что особенно важно, на психических изменениях в учениках, включая изменения в речи, памяти и мышлении. Взаимное сотрудничество дает возможность как студентам, так и учителям быть на равных, тем самым превращая образовательный процесс в真正 диалог, который тесно связан с самосовершенствованием. В данной модели самовоспитание и саморазвитие становятся неотъемлемой частью образовательной активности.

Второй принцип – «проблематизация» – подразумевает создание условий, способствующих самостоятельному исследованию обучающимися познавательных проблем и задач. Ученик работает с фактическими данными, чтобы извлечь из них новую информацию, в то время как от учителя ожидается не передача готовых знаний, а методическое руководство для их получения.

Третий принцип – «персонификация» – заключается в организации взаимодействия, ориентированного на личность. Этот принцип требует отказа от ролевых стереотипов, большей самоакцептации участников и учета таких аспектов личного опыта, как чувства, переживания и эмоции, которые могут выходить за рамки традиционных ожиданий и норм.

Четвёртый принцип – «индивидуализация» в педагогическом сотрудничестве. Он предполагает выявление и развитие уникальных черт одаренности у каждого ученика, а также адаптацию содержания и методов обучения к возрастным и индивидуальным особенностям всех учащихся.

В результате применения принципов педагогического взаимодействия происходит совместное творчество учителя и ученика в музыкальной сфере. Педагогическое управление творческим процессом на уроках музыки воспринимается как средство регуляции продуктивной деятельности, осуществляющейся опосредованно через эмоциональное влияние и создание творческой атмосферы, что подразумевает организацию проблемных ситуаций во время импровизаций и взаимодействия учителя с классом в процессе музыкального творчества.

Импровизация в музыкальной практике дает возможность ребенку самостоятельно справляться со сложными творческими заданиями, способствуя его эмоциональному самовыражению и более глубокому познанию музыки. В детском возрасте музыкальная импровизация выступает как особая форма элементарного творчества, в которой сочетаются базовые способности исполнителя и композитора, максимально раскрывающие творческий потенциал. В импровизационных процессах важно не только полученный результат (сочинённая мелодия), но и сам процесс творчества, в котором развиваются способности и формируются творческие качества личности.

Вовлечение учеников в музыкальную импровизацию и закрепление основных творческих навыков – это сложное многогранное занятие. В современной музыкальной педагогике этот процесс условно делится на четыре уровня (от наиболее простого до сложного):

I уровень – уровень «сотворческой деятельности». Его главная *цель* – накопление слушательского опыта и музыкальных впечатлений для последующей творческой работы. На этом уровне происходит начальное развитие

музыкальных способностей, ритмического, интонационного слуха, а также накопление музыкального и эмоционального опыта.

II уровень – элементарное коллективное индивидуальное творчество. Этот уровень характеризуется простейшей импровизацией в совместной деятельности педагога и учеников. Он наиболее эффективно реализуется в форме вопросно-ответного взаимодействия в трёх видах музыкальной импровизации: вокальной, ритмической и инструментальной.

III уровень – коллективное музицирование. Систему элементарного музицирования разработал и внедрил немецкий педагог и музыкант Карл Орф, с помощью которого объединяются инструментальное и вокально-инструментальное исполнение в рамках коллективной музыкальной практики.

IV уровень – высокий уровень – охватывает индивидуальное творчество и композицию.

Использование игровых, дискуссионных и тренинговых методов освоения педагогического опыта побуждает детей к активному взаимодействию как с учителем, так и между собой, где «школа памяти» сменяется «школой мышления».

Важно помнить, что для успешной совместной музыкальной деятельности необходимо взаимное сотрудничество, включающее два основных компонента: содержание и стиль. Направленность педагогической деятельности определяет стиль руководства. Если в конкуренции преобладают методы борьбы (споры, вызовы, соревновательные элементы), а в доминировании – методы подчинения (угрозы, указания, наказания), то сотрудничество опирается на методы взаимопомощи и кооперации (обмен, советы, помощь, обсуждение). Наличие положительного эмоционального фона, а также доверия и самоуважения, обеспечивающего относительное равенство позиций ученика и педагога, представляет собой одно из ключевых условий эффективного взаимодействия в образовательном процессе.

Следовательно, можно выделить, что коллективное творчество в сфере музыки представляет собой структурированный процесс взаимодействия между педагогом и учащимися, которые объединены общими идеями, методами достижения результатов, а также целями и смыслами.

Библиографический список

1. Смирнов М.А. Русская фортепианная музыка: Черты своеобразия. – М., 1983. – 334 с.
2. Солопова Н.Х. Формирование музыкально-эстетической среды как педагогическая проблема (на материале работы с детьми дошкольного возраста): дис. ... канд. пед. наук. – М., 2010. – 226 с.
3. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Проблемы индивидуальных различий. – М., 1961. – 335 с.
4. Уколова Л.И. Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 6 (43). – С. 274–276.
5. Уколова Л.И. Воспитание духовной культуры растущего человека // Педагогика искусства. – 2006. – № 1. – С. 27–30.

Ян Мэй

магистрант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия, Китай.

Научный руководитель: **Л.И. Уколова**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия

ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ: ИСТОРИЯ И ТРАДИЦИИ

Yang Mei (China),

undergraduate,

Moscow City Pedagogical University,

Moscow, Russia, China.

Scientific adviser: **Liubov I. Ukolova**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia

FEATURES OF THE RUSSIAN VOCAL SCHOOL: HISTORY AND TRADITIONS

Аннотация. В данной статье рассматриваются особенности русской вокальной школы, исторический контекст, а также влияние великих исполнителей и их роли в русских операх. Анализируются технические и эмоциональные аспекты, которые сделали русскую вокальную школу уникальной.

Abstract. This article discusses the features of the Russian vocal school, the historical context, as well as the influence of great performers and their roles in Russian operas. The technical and emotional aspects are analyzed, which made the Russian vocal school unique.

Ключевые слова: русская вокальная школа, бельканто, церковное пение, народное пение, русские оперы, технические аспекты, эмоциональные аспекты.

Keywords: Russian vocal school, Belcanto, church singing, folk singing, Russian operas, technical aspects, emotional aspects.

Русская вокальная школа представляет собой особое явление в мировой музыке, внесшее значительный вклад в развитие оперного и вокального искусства благодаря своим уникальным характеристикам. В истории этого направления можно выделить несколько значительных периодов, каждый из которых оказал различное влияние на формирование стилей и традиций. Давайте подробнее рассмотрим основные этапы развития Русской вокальной школы.

Материалы о дохристианском времени крайне скудны, так как отсутствовали системы записи музыки. О музыкальной культуре славян до крещения Руси можно судить лишь по народным песням, сохранившимся до наших дней. Музыкальная жизнь славян не имела профессионализированного подхода: песни создавались на основе наблюдений за окружающим миром и жизнью. Отсутствие церковных норм и христианского аскетизма способствовало свободному творчеству, которое передавалось устно от поколения к поколению. С течением времени сформировался особый “народный” стиль пения, который впоследствии лег в основу методики церковного хора. Народные песни исполнялись без музыкального сопровождения, что позволяло певцам выбирать удобный примарный тон и стремиться к единству звучания хора, ориентируясь на законы строя и ансамбля, объединяя голоса в гармоничное целое, избегая доминирования солирующих частей. Эти принципы были также адаптированы в христианскую эпоху, опираясь на народные традиции и самобытный стиль исполнения. Именно эти народные вокальные принципы стали основой для светской и церковной хоровой школы, сформировавшейся в V веке в Киевской Руси после принятия христианства.

Ключевыми чертами нынешней русской вокальной школы считаются простота и эмоциональность исполнения, при этом певец должен обладать вы-

соким уровнем вокальной техники, уметь сочетать мастерство пения с эмоциональной передачей текста и демонстрировать талантливую драматическую интерпретацию, что в совокупности формирует целостное восприятие Русской вокальной школы. Считается, что типичные черты национального пения начали складываться во времена творчества М.И. Глинки, первого русского композитора-оперщика-классика. Глинка был одержим идеей создания национальной оперы и, по его собственным словам, основные впечатления он получил, слушая русских исполнителей в оперных театрах и народный фольклор.

Композитор не просто интересовался вокальным искусством, но и обучался у итальянского педагога Беллоли, а впоследствии у французской оперной певицы, прошедшей вокально-сценическую подготовку в России. После того как его голос стал выразительным, Глинка начал преподавать. Основы методики русской вокальной школы, разработанной им, опирались на физиологическую естественность звучания. В дальнейшем его принципы вокального исполнения формировались под влиянием белькантового репертуара выдающихся певцов Италии и русского церковного пения. Глинка считал, что не все природные голоса идеальны и нуждаются в доработке. Для него было важно не просто развить природные данные певца, но и приумножить их. Работы композитора требуют особого подхода к исполнению, так как он был убеждён: прежде всего, певец должен быть актёром. Михаил Иванович Глинка по праву считается основоположником русской вокальной школы, которая возникла на стыке народной песни, бельканто и традиций православного певческого искусства.

Другим композитором, оказавшим значительное влияние на развитие русской национальной вокальной школы, стал А.А. Варламов, который выступал как сторонник французской вокальной традиции. Восстановление французского искусства пения в 18 веке привело к формированию метода, разработанного в Парижской консерватории в 1803 году, который основывался на принципах итальянского бельканто. На протяжении до середины 19 века,

различия между французской и итальянской школами были весьма незначительными.

Варламов сыграл ключевую роль в восторжествовании этого метода в рамках русской вокальной школы. Такие композиторы, как Глинка, знакомились с его подходами. Принципы Варламова во многом пересекаются с методами Глинки, однако главенствующая роль отводится свободе в пении, а точность интонации также имеет большое значение для композитора. Второй этап формирования русской вокальной школы простирается с середины 18 века до приблизительно его конца и представляет собой переходный период, который характеризуется изменением русской церковной музыки в сторону западных форм, фокусируясь на многоголосии и новом инструментальном стиле вместо прежних канонов.

Первые издания о вокальной педагогике появились в Санкт-Петербурге в 1837 году под руководством Г. Ломакина – вокального педагога и композитора, который стал соучредителем Бесплатной музыкальной школы вместе с композитором Балакиревым. Считается, что основные основы русской классической вокальной педагогики были заложены Глинкой, Варламовым и Ломакиным.

Русская вокальная школа, обладая многовековой историей, остается источником вдохновения для многих поколений музыкантов. Великие личности, создавшие свое наследие, призывают к сохранению традиций и поиску новых выразительных форм в вокальном искусстве. Их уникальный вклад способствует обогащению и разнообразию русского вокального наследия. Рассмотрим нескольких выдающихся представителей национальной вокальной школы:

Федор Шаляпин стал ключевой фигурой русской вокальной культуры, оказав заметное влияние на технические и эмоциональные аспекты вокального исполнительства. Его уникальный бас, сила и глубина голоса привнесли новое направление в вокальное искусство, расширяя границы традиционных форм и открывая новые возможности для исполнителей. Шаляпин не только велико-

лепно исполнял роли в русских операх, но и обогащал их интерпретацию. Его исполнение таких ролей, как Борис Годунов в опере Мусоргского и Ленин в "Ленинградской симфонии" Шостаковича, выделялось не только высоким мастерством, но и глубоким пониманием эмоциональной глубины персонажей. Сам Федор Шаляпин, благодаря своему голосу и интерпретациям, стал символом русской вокальной школы, открыв новые горизонты в искусстве исполнения. Вклад Шаляпина в технические и эмоциональные аспекты вокального искусства был и остается колоссальным.

Дмитрий Хворостовский, великий баритон, продолжил традиции русской вокальной школы, привнося в свое творчество изысканность и выразительность. Его исполнение отличалось исключительной музыкальностью и выдающейся дикцией. В таких русских операх, как "Евгений Онегин" Чайковского и "Борис Годунов" Мусоргского, Хворостовский проявлял уникальную способность передавать эмоции с помощью голоса, подчеркивая ключевые моменты текста. Сведя вместе благородную силу и красоту своего голоса, он создавал образы персонажей, которые запоминались слушателям, впитывая лучшие традиции русской вокальной школы. Творчество Хворостовского служит ярким примером того, как выдающийся исполнитель может сохранять и развивать наследие, внося свои уникальные творческие нюансы.

Великолепие женского вокала в русской музыкальной традиции ярко проявляется в творчестве знаменитых певиц Ирины Архиповой и Елены Образцовой. Ирина Архипова, обладая меццо-сопрано, отличалась не только высоким мастерством исполнения, но и глубоким пониманием своих ролей. Она завоевала признание благодаря таким образам, как Кармен из оперы Бизе и очаровательная Людмила из «Руслана и Людмилы» Глинки. Елена Образцова, также меццо-сопрано, оставила свой заметный след в истории русской вокальной школы, продемонстрировав великолепную технику и музыкальность. Ее выступления в операх «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, а также в «Елисее» Верди стали примером выдающегося вокального мастерства и художественной глубины. Ирина Архипова и Елена Образцова, две велико-

лепные певицы, олицетворяют женское величие русской вокальной традиции. Их голоса, наполненные силой и красотой, оживили роли, которые останутся в памяти будущих поколений.

Русская вокальная школа продолжает вдохновлять и удивлять, являясь уникальным явлением в мировой музыкальной культуре. В данной статье мы углубились в историю этой школы, исследуя ее особенности через призму выдающихся мастеров и исполнителей.

Библиографический список

1. Абрамовский Г.К. Русская опера первой трети XIX века. – М., 1971. – 78 с.
2. Владышевская Т.Ф. История русской музыки: учеб. для студентов высш. заведений: в 3 вып. – Вып. 1. – М., 2009.
3. Никольская-Береговская К.Ф. Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков: методическое пособие. – М., 1998. – 186 с.
4. Силантьева И.И. Шаляпин, каким его знали книги: к 125-летию со дня рождения. – М., 1997. – 303 с.
5. Шаляпин Ф.И. Маска и душа: Литературное наследство. – Алма-Ата, 1983. – 423 с.
6. Abramovsky G.K. Russian opera of the first third of the 19th century / Leningrad. state conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov; G. K. Abramovsky. – М.: Muzyka, 1971. – 78 p.
7. Vladyshevskaya T.F. History of Russian music: textbook. for students of higher. institutions: Issue. 1 // Journal of musical science. – Т. 10. – № 2. – 2022.
8. Nikolskaya-Beregovskaya K.F. Russian vocal and choral school of the 9th-20th centuries: method. manual. Moscow: Languages of Russian Culture, 1998. 186.3 p.
9. Silantyeva I. I. Shalyapin, as books knew him: (on the 125th anniversary of his birth). – М.: Sfera, 1997. 303 p. PP. 291–303.
10. Shalyapin F.I. Mask and Soul: Literary Heritage. – Alma-Ata, 1983. – 423 p.

Д.С. Щербакова

аспирант,

ТГМПИ им. С. В. Рахманинова

«Тамбовский государственный музыкально-педагогический

институт им. С. В. Рахманинова»

Тамбов, Россия.

Научный руководитель: **Ф.М. Шак**,

доктор искусствоведения, доцент

Российская академия музыки им. Гнесиных

Москва, Россия

ЭФФЕКТИВНЫЕ МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ В КОНТЕКСТЕ ГИТАРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

D S. Shcherbakova

postgraduate student,

Tambov State Musical Pedagogical Institute

named after S.V. Rachmaninov

Tambov, Russia

Scientific adviser: **F M. Shak**

Doctor of Art History, Associate Professor,

Gnesin Russian Academy of Music

Moscow, Russia

EFFECTIVE METHODS OF WORKING ON POP/JAZZ WORKS IN THE CONTEXT OF GUITAR PERFORMANCE

Аннотация. В статье рассматриваются современные методы работы над произведениями эстрадно-джазового плана, акцентирующие внимание на развитии перкуSSIONных техник игры на гитаре. Важным аспектом развиваемой автором позиции выступает развитие методологического подхода в работе над эстрадно-джазовыми произведениями, основывающегося на интеграции элементов перкуSSIONных техник гитарного исполнительства.

Abstract: The article discusses modern methods of working with pop and jazz works, focusing on the development of percussive guitar playing techniques. An important aspect of the developed author's position is the development of a methodological approach to work on pop and jazz productions, based on the integration of elements of percussion techniques of guitar performance.

Ключевые слова: эстрадно-джазовое исполнительство, современные исполнительские техники на гитаре, гитарное исполнительство,

Keywords: pop/jazz performance, modern performing techniques on the guitar, guitar performance,

Современный педагог, работающий с эстрадно-джазовым репертуаром, взаимодействует с достаточно специфичным, несвязанным с академическими реалиями подходами и техниками. Специфика современной массовой музыки заключается не только во внешней форме и строении музыкальных композиций. В ряде случаев, когда речь заходит об инструментальном исполнительстве, связанном с популярной музыкой, мы сталкиваемся с разновидностями техники, требующими особого подхода. Проявляется данный процесс ещё и в том, что в области гитарного исполнительства к настоящему времени были выработаны достаточно сложные схемы и модели, которые системным образом отличаются от таковых в академическом исполнительстве. Массовая музыка и смежные с ней феномены, называемые в отечественной музыкальной педагогике «эстрадно-джазовыми», могут образовывать интересные в содержательном плане техники. Примером данному высказыванию выступают такие разновидности технического взаимодействия с инструментом, как гитарный тэппинг (англ. tapping), фортепианная техника игры на гитаре, построение

импровизационных фраз с применением различных флажолетов. Не менее важным аспектом является процесс освоения специализированного материала. Изучение эстрадно-джазовых произведений представляет собой неотъемлемую часть музыкального образования гитариста. Оно способствует развитию навыков импровизации и открывает новые горизонты для интерпретации текста. Нередко на этом пути возникают определенные трудности, связанные с технической сложностью произведений, стилистически адекватное исполнение которых предполагает применение неортодоксальных приёмов игры, которые начинающий музыкант затем должен интегрировать в целостный музыкальный процесс. Перечисленные трудности подчеркивают введение в учебную практику эффективных методов работы над гитарными произведениями эстрадно-джазового плана.

Анализ посвященной проблеме исследования литературы позволил выявить ряд значимых работ, представляющих теоретическую основу для дальнейшего исследования заявленной в нашем исследовании темы. Большой вклад в разработку вопроса внёс И.Б. Петров [1], чьи исследования затрагивают проблему изучения эстрадно-джазового репертуара на гитаре. Работы О.В. Пивницкой [2, 3], И.В. Пархоменко [4], А.Я. Навьянцева [5] послужили основой для теоретического обоснования методов разучивания гитарного эстрадно-джазового репертуара. Также анализ методической литературы позволил выявить область дополнительных вопросов методики и практики, которые необходимо исследовать.

Процесс методического освоения эстрадно-джазовых произведений будет рассмотрен нами на примере композиции Р. Майлза «Дети» в переложении для гитары А. Мироненко.

Представленный в статье план разбора и освоения композиции, которая является оригинальным переложением для гитары, основан на принципах поэтапного обучения, сочетающего в себе анализ музыкального материала и направленной технической подготовкой.

Первый этап предусматривает ознакомление с оригинальной версией исполнения, сделанной известным продюсером и композитором электронной музыки Р. Майлзом. Педагогом вместе с учеником прослушивается оригинальная версия произведения. Цель – сформировать целостное представление о музыкальном образе, особенностях стиля и структуре композиции. На следующем этапе анализируется нотный текст с целью выявления технически сложных фрагментов. В произведении присутствуют специфические приёмы, характерные для эстрадно-джазового стиля, которые требуют отдельной, детальной проработки. К числу таких приёмов относятся: снейр, хай-хэт, кик, «выброс». Освоение данных приёмов производится изолированно от работы с основной композицией. Здесь мы акцентируем внимание на применении специальных упражнений, направленных на развитие необходимых технических навыков.

В гитарной эстрадно-джазовой музыке в отличие от классической гитары перкуссионные техники были и остаются частым художественным элементом. Они обогащают палитру тембра, ритмическое разнообразие аккомпанеента, используются в большинстве современных эстрадно-джазовых произведений. Изучение переложения для гитары произведения «Дети» включает в себя элементы, необходимые для освоения базового уровня перкуссионного фингерстайла. Целесообразно отдельно изучить обозначение в нотах использованных специфических приёмов. Рассмотрим их подробно:

1) кик (*kick*) — имитация бас-бочки ударной установки по корпусу чуть выше шестой струны (Рис. 1 «Обозначение кик»).

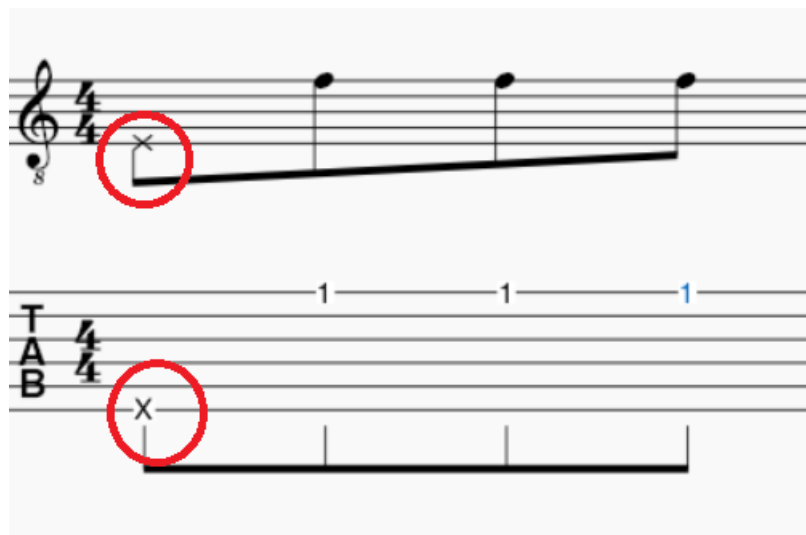


Рисунок 1 – обозначение «Кик» фрагмент произведения «Дети» Р. Майлза

- 2) нэйр – удар по корпусу гитары в районе обечайки или по верхней деке (Рис. 2 обозначение снэйр).

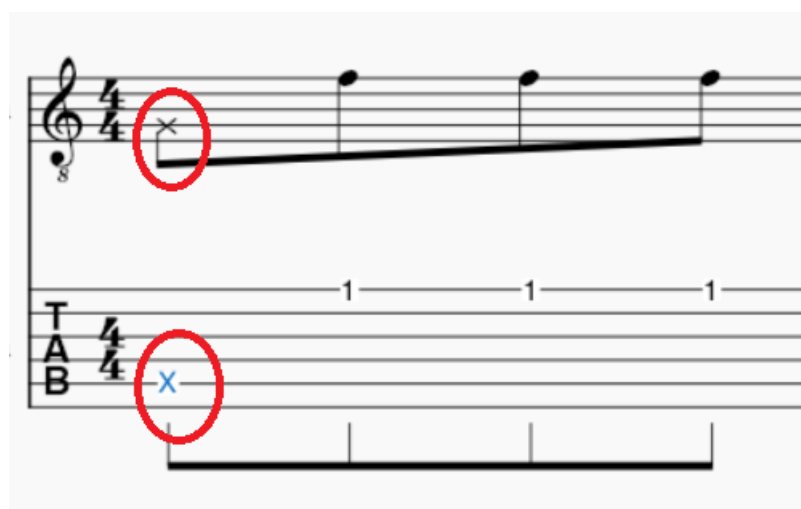


Рисунок 2 – «Обозначение снэйр» фрагмент из произведения «Дети» Р. Майлза

- 3) хай-хет — удар пальцами левой руки по струнам в районе грифа гитары, удар должен быть достаточно сильным, чтобы струны ударились об железные лады. Таким образом имитируется звучание хайхэта на ударной установке. Обозначение хай-хета представлено на рисунке 3.

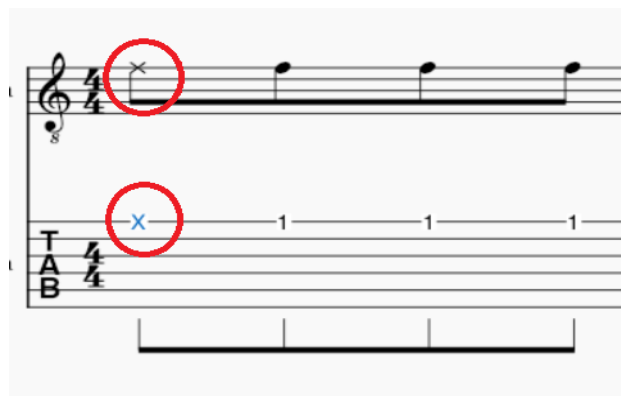


Рисунок 3 – «Обозначение хай-хэта»

Далее рассмотрим упражнения для свободного исполнения каждого из перкуссионных приёмов:

- 1) упражнение бас-бочка «кик» — ученик исполняет по переменному удар «кик» на счёт «раз», на счёт «и» пальцем «р» правой руки играет шестую «открытую» струну;
- 2) играем приём «хайхэт» на счёт «раз», на счёт «и» играется «кик»;
- 3) приём «снэйр» играется на счёт «раз», на счёт «и» исполняется «хай-хэт».

Важным аспектом выступает приём «слэп», исполняемый ударом большого пальца правой руки по басовым струнам. Педагогу необходимо дать ученику упражнения на этот приём. После того как ученик освоит по отдельности каждый из перкуссионных приёмов игры на гитаре, следует приступать к комбинированным упражнениям. На счёт «раз» – «кик», на счёт «и» – «хай-хэт», на счёт «2» – «слэп», на счёт «и» – «снэйр». Также можно поиграть на счёт «раз» – «кик», на счёт «и» – «хай-хэт», на счёт «2» – «слэп», на счёт «и» – «снэйр», на счёт «три» – «кик», на счёт «и» – «хай-хэт». Исполнение приёма «бум-чик» это одновременное исполнение пальцем «р» слэпа и пальцем «i» удара вниз по трем верхним струнам или переменное исполнение слэпа и удара¹. Также у данного приёма есть второе название

¹ Не будем забывать, что специфика инструментального исполнительства в области популярной музыки опирается на широкий диапазон технических исполнительских приёмов, название которых зачастую крайне отдалено от академических представлений. Аналогичный ход событий прослеживается вокруг жанрово-стилевых обозначений в джазе. Достаточно вспомнить такие направления джазовой стилистики, как бибоп, хард-боп, кул и др.

«выброс». Выглядит данное упражнение следующим образом (Рис. 1 «одновременное исполнение», рис. 2 «Переменное исполнение»):

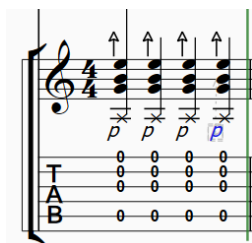


Рисунок 1 – «Одновременное исполнение»

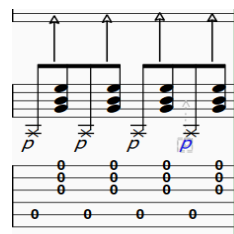


Рисунок 2 – «Переменное исполнение»

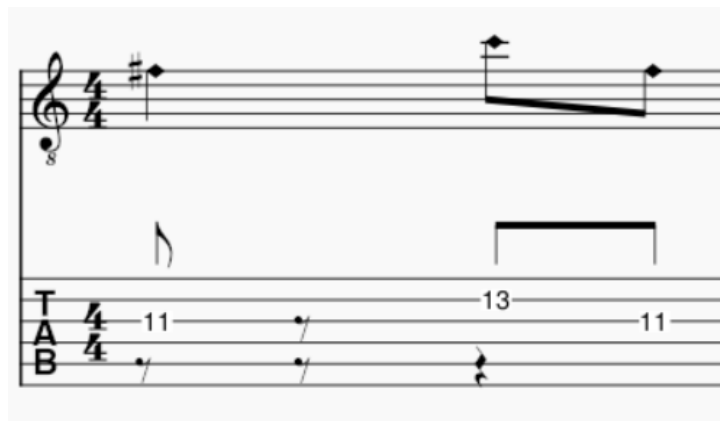


Рисунок 5 – «Обозначение ударных флажолетов»

Флажолеты – это специфические приёмы звукоизвлечения на гитаре, которые разделяются на искусственные и натуральные (рис. 5). Особенную разновидность представляют ударные флажолеты, которые извлекаются путём непосредственного удара пальцем правой руки по струнам. Стоит отметить, что ударные флажолеты также могут быть искусственными и натуральными, это расширяет их выразительные и тембральные возможности.

Целесообразно в контексте развития исполнительской техники отрабатывать приём ударного флажолета. Достигается это путём последовательного извлечения всех возможных искусственных и натуральных флажолетов на каждой струне (рис. 6). Данный метод позволяет сформировать навык точного извлечения, чёткого контроля силы пальца и стабильного звукоизвлечения флажолетов. Также упражнение позволит отработать координацию правой и левой руки и слуховой анализ при применении ударных флажолетов в контексте произведений.

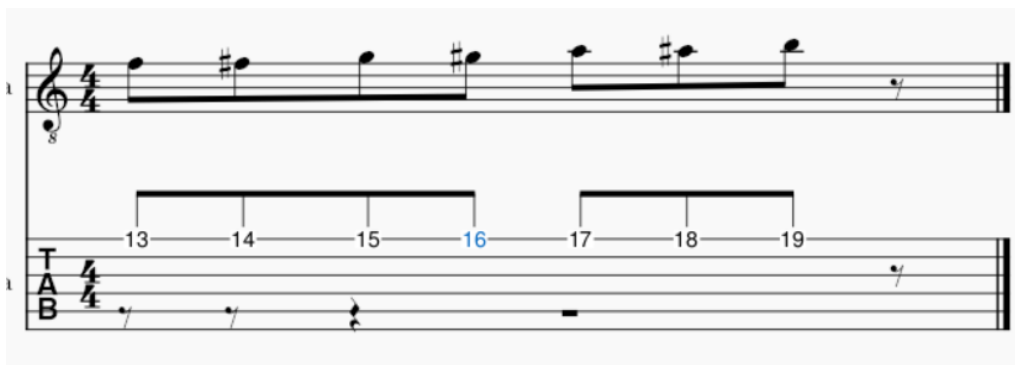


Рисунок 6 – «Упражнение на ударный тэппинг»

В заключении следует подчеркнуть, что последовательное освоение каждого технического приёма является фундаментом для освоения и разбора композиции в целом. В результате исполнитель при работе над произведением квалифицированно погружается в необходимый набор технических средств, что в большей степени сокращает время разучивания, ускоряет разбор последующих композиций в эстрадно-джазовом направлении и способствует более глубокому пониманию музыкальной ткани. Резюмируя, отметим, что изолированное изучение технических приёмов позволяет качественно и быстро осваивать музыкальные произведения эстрадно-джазового плана, включая те из них, в которых используются приёмы неортодоксальной по академическим меркам исполнительской техники.

Библиографический список

1. Петров И.Б. Методика обучения игре на эстрадно-джазовой гитаре в ДШИ и ДМШ: авт.-образов. прогр. – Энгельс, 2006. – 65 с.
2. Пивницкая О.В. Педагогическое руководство процессом освоения эстрадно-джазового репертуара исполнителями народных песен // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. – 2017. – № 2 (18). – С. 125–134.
3. Пивницкая, О.В. Некоторые методические рекомендации по освоению эстрадно-джазового репертуара исполнителями народных песен // Эстрадно-джазовое искусство: история, теория, практика: мат. I Международ. научно-практич. конф., Москва, 16–17 апреля 2018 года. – М.: ООО «Издательство «Согласие», 2018. – С. 143–149.
4. Пархоменко И.В. Изучение истории джаза и эстрадной музыки в учреждениях дополнительного образования детей (ДМШ-ДШИ) // Наука и образование: новое время. – 2014. – № 5(5). – С. 273–276.
5. Невьянцев А.Я. Джаз на классической гитаре: метод. разраб. – Нефтеюганск, 2014. – 12 с.

Е.А. Петелина

кандидат педагогических наук, доцент,
ФГБОУ ВО «Воронежский педагогический государственный университет»
Воронеж, Россия;

А.С. Петелин

доктор педагогических наук, профессор,
ФГБОУ ВО «Воронежский педагогический государственный университет»
Воронеж, Россия

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В ШКОЛЕ

Elena A. Petelina

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
FGBOU VO "Voronezh State
Pedagogical University"
Voronezh, Russia;

Anatoly S. Petelin

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Voronezh State Pedagogical University
Voronezh, Russia

PEDAGOGICAL INTERACTION IN MUSIC LESSONS AT SCHOOL

Аннотация. В статье раскрываются вопросы педагогического взаимодействия в педагогов-музыкантов и учащихся на уроке музыки. Взаимодействие является значимый признак совместной деятельности, обеспечивающей продуктивный музыкально-творческий процесс на уроке и достижение поставленных целей.

Abstract. The article reveals the issues of pedagogical interaction between teachers-musicians and students in music lessons. Interaction is a significant feature of joint activity, ensuring a productive musical and creative process in the lesson and achieving the set goals.

Ключевые слова: совместная деятельность, взаимодействие, педагогическое взаимодействие, музыкально-творческий процесс.

Keywords: joint activity, interaction, pedagogical interaction, musical and creative process.

В сегодняшней социокультурной ситуации учитель музыки должен осознавать не только цели и задачи музыкального образования в целом, но и совершенствовать формы организации и стимулирования совместной деятельности участников учебно-воспитательного процесса, которые способствуют повышению качества образования.

Концепция преподавания предметной области «Искусство» в образовательных организациях Российской Федерации, реализующих основные обще-

образовательные программы [5] содержит ключевые задачи учебного предмета «Музыка», среди которых: воспитание грамотного слушателя; освоение видов деятельности, поддерживающих слушательское восприятие; приобретение опыта коллективного публичного исполнения музыкальных произведений.

Совместная предметная деятельность преобразует межличностные отношения, а в процессе их реализации представляет движущую силу развития группы [2]. «Под взаимодействием следует понимать такую систему действий, при которой действия одного человека или группы лиц обуславливают определенные действия других, а действия последних, в свою очередь, определяют действия первых» [4, 99].

Учёные выделяют различные виды взаимодействия:

- 1) *педагогическое* – взаимодействие, обеспечивающее паритетные, равноправные, в меру своих знаний партнёрские отношения;
- 2) *взаимное* – взаимодействие учащихся в классе, с другими педагогами образовательной организации в процессе музыкально-творческой деятельности;
- 3) *субъектно-направленное* – взаимодействие, изменяющее характеристики субъекта (поддержание ситуации успеха при создании интерпретации музыкального сочинения, взаимообогащение опытом различного рода деятельности (творческой, исследовательской, проектной и др.);
- 4) *предметное* – взаимодействие, связанное с получением новых знаний, умения и навыков в области музыкального искусства;
- 5) *организационно-направленное* – взаимодействие, связанное с изменениями форм организации совместной деятельности (парная или групповая деятельность, включение элементов дистанционного обучения и др.) [8].

О.А. Чебыкина характеризует взаимодействие как процесс воздействия, форму связи и развития; координацию; единицу и признак деятельности; личностный контакт. Согласно К.А. Абульхановой-Славской, взаимодействие – основной отличительный признак совместной деятельности; система дейст-

вий, при которой, действия одного человека или группы лиц обуславливают определенные действия других, а действия последних, в свою очередь, определяют действия первых [9].

Совместная деятельность в психологии характеризуется единством двух сторон: воздействия, направленные на общий предмет труда и воздействия, направленные друг на друга. А.Л. Журавлёв выделяет следующие типы социально-психологического взаимодействия: сотрудничество, противоборство, уклонение от взаимодействия, однонаправленное содействие, однонаправленное противодействие, контрастное взаимодействие, компромиссное взаимодействие [4, 102].

А.В. Батаршев пишет о значимых составляющих совместной деятельности – совместимости и сработанности [3]. Он определяет четыре уровня совместимости: психофизиологический (совместимость темпераментов, потребностей и др.), психологический (сочетаемость характеров, стереотипов поведения), социально-психологический (совместимость функционально-ролевых ожиданий) и социологический (схожесть интересов и ценностных ориентаций). Сработанность, в условиях учебно-воспитательного процесса на уроке музыки, является результатом взаимодействия педагога с учащимися в процессе музыкально-творческой деятельности.

Ю.Б. Алиев отмечает, что в совместной деятельности формируется гуманность и чувство коллективизма, а учитель в таких отношениях становится «наставником от музыки» и направлена на помощь в овладении основами музыкального искусства, в накоплении опыта музыкальных впечатлений, освоении музыкально-практических знаний и умений [1]. Он рассматривает помощь ученикам как «важное условие гуманных и сплочённых отношений» [1, 15].

В основе конструирования урока музыки лежат принципы музыкального обучения, важнейшим из которых является принцип единства эмоционального и интеллектуального, который по мнению Т.В. Надолинской, способствует решению «специфической проблемы музыкальной педагогики – проблемы

единства чувства и мысли, эмоций и интеллекта [7, 12]. Умение педагога взаимодействовать с детьми в различных ситуациях, например, при непонимании художественного смысла музыкального произведения, при обсуждении достоинств и недостатков современной эстрадной музыки или недостаточно выразительном исполнении произведений, является важнейшей компетенцией учителя-музыканта, обеспечивающей продуктивную работу на уроке.

«Педагогическое взаимодействие – процесс, происходящий между воспитателем и воспитанником в ходе учебно-воспитательной работы и направленный на развитие личности ребенка» [6, 25].

Е.В. Коротаева пишет, что в учебно-образовательном процессе взаимодействие бывает нескольких типов: *деструктивным* (разрушающим связи между участниками педагогического процесса); *рестриктивным* (ограничивающим возможности развития); *реструктивным* (поддерживающим); *конструктивным* (позитивно развивающим связь между участниками образовательного процесса) [6].

«Конструктивное взаимодействие – целенаправленная, построенная на гибких установках и взглядах, на понимании индивидуальных особенностей партнера совместная деятельность заинтересованных друг в друге личностей, стремящихся к самосовершенствованию, самоактуализации, продуктивному разрешению возникающих противоречий и к социально-значимому результату» [9].

Таким образом, педагогическое взаимодействие на уроке музыки должно быть основано на взаимном уважении, заинтересованности друг в друге участников образовательного музыкально-творческого процесса, которые вместе решают возникающие противоречия, стремятся к решению поставленных задач, а также к самосовершенствованию и самоактуализации.

Библиографический список

1. Алиев Ю.Б. Уроки музыки: от замысла к реализации: книга для учителя. – М., 2019. – 224 с.

2. Асмолов А.Г. Психология личности: культурно-историческое понимание развития человека. – М., 2007. – 528 с.
3. Батаршев А.В. Психология личности и общения. – М., 2003. – 248 с.
4. Журавлёв А.Л. Психология совместной деятельности. – М., 2005. – 640 с.
5. Концепция преподавания предметной области «Искусство» в образовательных организациях Российской Федерации, реализующих основные общеобразовательные программы // Банк документов. Министерство просвещения Российской Федерации. – URL: <https://docs.edu.gov.ru/> [Дата обращения: 20.02.2025].
6. Коротаева Е.В. Организация взаимодействий в образовательном процессе школы. – М., 2016. – 192 с.
7. Надолинская Т.В. Технологии музыкального образования: учебное пособие. – М., 2023. – 231 с.
8. Петелина Е.А. Сущностная характеристика педагогического взаимодействия как основа совместной музыкально-творческой деятельности педагога и студента // Известия Воронежского государственного педагогического университета. – 2024. – № 3 (304). – С. 66–70.
9. Чебыкина О.А. Немного о конструктивном взаимодействии // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. – Т. 20. – С. 296–300. – URL: <http://e-koncept.ru/2014/54319.htm> [Дата обращения: 20.02.2025].

И.М. Красильников

доктор педагогических наук, ведущий научный сотрудник,
ФГБНУ «Институт стратегии развития образования»
Москва, Россия

ОСВОЕНИЕ ШКОЛЬНИКАМИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗНАНИЙ И ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ПРАВСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

Igor M. Krasilnikov

Dr. Sc. (Education), Leading Researcher,
Institute of Educational Development Strategy
Moscow, Russia

SCHOOLCHILDREN'S LEARNING MUSICAL KNOWLEDGE AND CREATIVE ACTIVITIES IN THE CONTEXT OF MORAL AND AESTHETIC EDUCATION

Аннотация. Нравственно-эстетическое воспитание школьников может успешно осуществляется в процессе проживания ими содержания музыкальных произведений. Для чего им необходимо освоить знания, ориентирующие их в музыкальном искусстве, и творческую деятельность, позволяющую выразить в художественной форме содержание этих произведений.

Abstract. Moral-aesthetic education of schoolchildren can be successfully carried out in the process of their living the content of musical works. For this, they need to master the knowledge that orients them in the musical art, and creative activity that allows them to express the content of these works in an artistic form.

Ключевые слова: школьники, урок музыки, знания, творчество, нравственно-эстетическое воспитание.

Keywords: schoolchildren, music lesson, knowledge, creativity, moral-aesthetic education.

В последние годы в отечественной общеобразовательной школе уделяется большое внимание воспитательной работе. Нравственно-эстетическое воспитание школьников может успешно реализовываться в рамках обучения по предмету «Музыка». Ведь потенциал этого вида искусства в воздействии на личность велик, а реализация данного потенциала осуществляется в ненавязчивой форме и оставляет глубокий след в душе молодого человека.

Нравственно-эстетическое воспитание школьников на уроке музыки осуществляется в процессе проживания ими содержания изучаемых музыкальных произведений. Значит, успешность данного процесса определяется, с одной стороны, выбором значимых в воспитательном плане произведений, а с другой – приобщением школьников к музыкальным знаниям и творческой деятельности, обеспечивающим освоение связанного с нравственно-эстетическими установками содержания этих произведений.

Рассмотрим, как может осуществляться данный процесс на примере проведения урока музыки в 5-м классе. Одной из изучаемых в данном классе тем является «Камерная музыка». Школьники обретают знания о жанрах камерной вокальной музыки: песне, романсе вокализе; об инструментальной миниатюре: вальсе, ноктюрне, прелюдии, капризе; об одночастной, двухчастной, трехчастной репризной и куплетной формах. Эти знания можно кратко обозначить в виде следующих вопросов и ответов:

- Что такое песня?
 - это простая форма вокальной музыки, объединяющая поэтический текст с мелодией.
- Что такое романс?
 - это небольшое музыкальное сочинение для голоса в сопровождении инструмента, написанное на стихи лирического содержания.
- Что такое вокализ?
 - это вокальная миниатюра для голоса без слов.
- Что такое вальс как инструментальная миниатюра?

– это сольная концертная пьеса, которая утратила своё бытовое танцевальное предназначение.

- Что такое ноктюрн как инструментальная миниатюра?

– это инструментальная музыкальная пьеса лирического характера, как правило, передающая ночное медитативное состояние.

- Что такое прелюдия как инструментальная миниатюра?

– это самостоятельная инструментальная миниатюра, получившая особое развитие в творчестве таких композиторов как Ф. Шопен, А. Скрябин, С. Рахманинов.

- Что такое каприс как инструментальная миниатюра?

– это инструментальная пьеса свободной формы, в блестящем виртуозном стиле.

- Что такое одночастная форма?

– это форма, которая не делится на самостоятельные законченные разделы.

- Что такое двухчастная форма?

– это форма, состоящая из двух частей, первая из которых является периодом, а вторая не содержит форм более сложных, чем период.

- Что такое трехчастная репризная форма?

– это форма, состоящая из трёх частей, первая из которых является периодом, а остальные части – не сложнее, чем период.

- Что такое куплетная форма?

– это песенная форма, основанная на повторении одной мелодии с разным текстом.

Помимо этих необходимых для понимания специфики камерной музыки знаний школьники анализируют выразительные средства произведений данного жанра и дают характеристики их музыкального образа. Для чего им предлагается послушать следующие произведения: романс М.И. Глинки (сл. И.И. Козлова) «Венецианская ночь», романс А.А. Алябьева (сл.

А.А. Дельвига) «Соловей», Баркаролу Ф. Шуберта (сл. Ф.Л. Штольберга) и ответить на вопросы:

- Какие эпитеты ты бы предложил для характеристики музыкального образа романса М.И. Глинки «Венецианская ночь»?

– безмятежный, плавный, скользящий, волнистый, струящийся.

- Какие выразительные средства лежат в основе создания музыкального образа?

– плавная, скользящая мелодия и опора на жанр баркаролы – «песни на воде» с монотонным сопровождением, подобным покачиванием лодки на волнах.

- Какие эпитеты ты бы предложил для характеристики музыкального образа романса А.А. Алябьева «Соловей»?

– грустный, разочарованный, душевный, искренний, простой: «Я не могу без слез слышать “Соловья” Алябьева!!!» – П.И. Чайковский.

- Какие выразительные средства лежат в основе создания музыкального образа?

– контраст напевной минорной темы запева и танцевального разудалого припева.

- Какие эпитеты ты бы предложил для характеристики музыкального образа Баркаролы Ф. Шуберта?

– лирический, меланхоличный, мечтательный, живописный, спокойный, умиротворенный.

- Какие выразительные средства лежат в основе создания музыкального образа?

– «журчание» мелких длительностей на фоне равномерного чередования аккордов, «раскачивающиеся» интонации мелодии, подобные накату волн, чередование «печального» минора и просветляющего колорит мажора.

Творческие способности школьников развиваются в процессе выражения ими музыкальных образов прослушанных камерных миниатюр с помощью устного или письменного текста, рисунка, пластического этюда.

Также необходимо стимулировать музыкально-творческие проявления школьников, для чего им может быть предложено спеть или сыграть под аккомпанемент учителя мелодию романса М.И. Глинки «Венецианская ночь». В детский ансамбль могут войти элементарные и электронные инструменты. Данный состав отличается значительным тембровым разнообразием и необременителен для школьного бюджета [1; 2]. А мелодия Глинки отвечает диапозону и художественным возможностям этих инструментов.

В процессе освоения темы «Храмовый синтез искусств» школьники осваивают знания о музыке православного и католического богослужения, что в т.ч. связано со звоном колоколов, пением акапелла (без сопровождения), пением в сопровождении органа. Также они знакомятся с основными жанрами духовной музыки церковной традиции, в т.ч. с воплощением в ней образов Христа, Богородицы, Рождества, Воскресения.

Эти знания также можно кратко обозначить в виде вопросов и ответов:

- Какие образы положены в основу христианского искусства?
– образы Христа, Богородицы, Рождества, Воскресения.
- Объединение каких видов искусства позволяет церкви выразить основные идеи христианства?
– музыка, слово, живопись, скульптура, архитектура.
- В чем заключаются различия в живописи, архитектуре, музыке – видах искусства, которые развивались в русле русской и западноевропейской христианской традиций?
– различия в искусстве этих ветвей христианства обуславливаются тем, что русская православная церковь является наследником культуры Восточной Римской империи (Византии), в то время как западноевропейские конфессии унаследовали культурные традиции Западной Римской империи. В частности,

в русской иконописи была развита византийская установка на передачу религиозных смыслов, а не на точное отображение предметов и людей. В церковной архитектуре русская православная церковь развивала идею византийцев строить купольные храмы, символизирующие мироздание. Древнерусская церковная музыка (знаменный распев) также сформировалась на основе византийской, заимствовав из нее разнообразие ладовых структур (восемь церковных ладов или гласов – «осмогласие») и невменную письменность (обозначение над молитвенным текстом направления движения его распева вверх или вниз с помощью специальных знаков – неvm или «крюков»).

- Каков исполнительский состав музыки православного богослужения?
 - профессиональный хор без инструментального сопровождения (акапелла), а также колокола, призывающие на церковную службу и украшающие ее своим звоном.

- В чем главное отличие между древнерусскими знаменными распевами и распевами, звучащими в современной Русской православной церкви?

- древнерусский знаменный распев был одnogолосным, а в современной Русской православной церкви преобладает многоголосное (как правило, четырехголосное) хоровое пение, называемое также «партесным» (т. е. разделенным на партии).

- Что такое русский духовный концерт?
 - это крупное, написанное для хора акапелла произведение, включающее несколько разнохарактерных частей.

- Какие композиторы создали классические образцы русского духовного концерта?

- Максим Березовский, Дмитрий Бортнянский.

- Каков исполнительский состав музыки католического богослужения?
 - хор прихожан, орган, струнные и другие инструменты, а также призывающие на службу колокола.

- Какие ты знаешь музыкальные жанры католического богослужения?

– мотет – сложное полифоническое произведение; месса – многочастное произведение, которое создается на неизменный латинский текст; духовный концерт – произведение, построенное на «состязании» двух и более хоров.

Для развития творческих способностей школьников им может быть предложено задание исполнить хором, на свирелях, колокольчиках, синтезаторах и других простейших инструментах под аккомпанемент учителя или фонограмму мелодию песни Ф. Шуберта «Аве, Мария». Исполняя мелодию этой песни-молитвы, дети сами должны проникнуться необычайной красотой и высоким нравственным зарядом, свойственным этому музыкальному шедевру.

Как видим, на уроке музыки школьники осваивают знания об этом искусстве и творческую деятельность, что обеспечивает их успешное нравственно-эстетическое воспитание.

Библиографический список

1. Красильников И.М., Красильникова М.С. Цифровая культура как фактор развития музыкального образования // Искусство и образование. – 2019. – № 5 (121). – С. 222–230.
2. Красильников И.М. Возможности ИКТ в развитии художественного образования // Искусство и образование: методология, теория, практика. – 2018. – Т. 1. – С. 129–134.

Чжан Инкэ

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия, Китай.

Научный руководитель: **О.В. Грибкова,**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия

УРОК МУЗЫКИ В ШКОЛЕ – ВАЖНЫЙ ЭЛЕМЕНТ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

Zhang Yingke

graduate student,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia, China.

Scientific adviser: **Olga V. Gribkova**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia

MUSIC LESSONS AT SCHOOL – AN IMPORTANT ELEMENT OF THE MODERN EDUCATIONAL PROCESS

Аннотация. В данной статье рассматриваются приемы театрализации на уроках музыки в общеобразовательной школе. В процессе изложения статьи было выявлено, какие именно средства театрализации можно применять в процессе обучения музыки детей 10–12 лет, а также определено, какие творческие способности развивает метод театрализации у школьников этого возраста.

Abstract. This article examines theatricalization techniques in music lessons in comprehensive schools. In the process of presenting the article, it was revealed which theatricalization tools can be used in the process of teaching music to children aged 10–12, and it was also determined which creative abilities the theatricalization method develops in schoolchildren of this age.

Ключевые слова: учитель музыки, метод театрализации, актерская игра, инсценировка, творческие способности, импровизация.

Keywords: music teacher, theatricalization method, acting, staging, creativity, improvisation.

Уроки музыки в школе – это важный элемент современного образовательного процесса. Именно на уроках музыки формируется любовь к искусству, на них дети знакомятся с произведениями великих композиторов, осваивают навыки певческой культуры и расширяют свой музыкальный кругозор. На уроках педагоги стараются преподнести учебный материал интересно и увлекательно, ведь только от мастерства учителя зависит степень усвоения материала учениками.

Но как же сделать так, чтобы дети не только с интересом слушали урок, но и запомнили его? Мы можем предложить детям превратиться в героев музыкальных произведений. Как писал Л.С. Выготский: «Наиболее синтетической формой художественной деятельности, является игра-драматизация или театральная постановка» [1]. Именно театральная деятельность в полной мере позволит ребенку погрузиться в музыкальное произведение, проникнуться им, понять замысел автора. Ведь для того, чтобы понять, как именно ведет себя герой произведения, важно прочувствовать художественный образ произведения, внимательно послушать музыку и внутренне проанализировать ее.

Исходя из этого можно сделать вывод, что метод театрализации на уроке музыки в общеобразовательной школе очень важен и ценен как для педагога, так и для обучающихся в целом.

Теперь важно разобраться, что же такое театрализация на уроках музыки? Театрализация – это использование на уроках музыки в общеобразовательной школе элементов театрального исполнительства, а именно, раскрытие художественного образа героя, формирование своего отношения к музыкальному произведению, сопоставление собственных чувств с чувствами героев произведения, но самое важное олицетворение сюжета при помощи актерской игры. Можно сказать, что с помощью приемов театрализации дети самостоятельно анализируют музыкальное произведение, а при помощи актерской игры отображают художественный образ, заложенный автором музыки.

Метод театрализации как способ передачи и усвоения знаний существовал уже в 20 веке. «Советские педагоги и психологи 20-х гг. XX века пытались научно осмыслить и распространить его в преподавании. А.С. Макаренко, А.В. Луначарский, С.Т. Шацкий считали необходимым разработать особую методику театрализации ряда школьных дисциплин. Педагоги Н.Ф. Бунаков, В.Н. Сорока-Росинский, В.А. Сухомлинский выделяли театральную игру как неотъемлемый элемент и важнейший принцип организации школьного образовательного процесса» [2].

Исходя из вышесказанного можно сделать вывод, что театральная деятельность на протяжении многих лет помогает детям более легко усваивать учебный материал. Это и является главной целью использования театральной деятельности в учебном процессе, она помогает детям развить творческое мышление, повысить уровень внутренней культуры, раскрыть актерские способности, преодолеть стеснение, эмоционально точно раскрыть образ выбранного героя, оценить значение классической музыки, запомнить сюжет музыкального произведения.

Итак, как же должен строиться урок, в котором большое значение отводится методу театрализации, а именно какие формы при работе с учениками можно использовать для лучшего усвоения учебного материала?

На своих уроках для лучшего запоминания определенных тем образовательной программы по музыке мы решили применять опыт других учителей по использованию театральной деятельности. Для эксперимента была выбрана параллель пятых классов общеобразовательной школы. В первой четверти у детей данного возраста в календарно-тематическом плане стояли такие темы как «Программная музыка» и «Путешествие в музыкальный театр».

Первым опытом проведения занятия с использованием приемов театрализации был урок на тему: «Русский фольклор», на котором мы разбирали симфоническую картину Анатолия Константиновича Лядова «Кикимора». На уроке дети познакомились с произведением, с особенностями звучания музыкальных инструментов, со спецификой героев этого произведения, а также с сюжетом, заложенным в основу музыки. После этого детям было предложено разыграть это произведение по ролям. Так как они уже были подготовлены и ознакомлены с сюжетом – им было интересно посмотреть, что может получиться, а именно, как может выглядеть сюжет инструментального произведения. Детям, которые захотели исполнять роли, были предложены простые костюмы, которые помогли им прочувствовать образ. Под музыкальные темы и под слова учителя (который зачитывал текст содержания сюжета) дети (в количестве 6 человек) разыграли небольшое театрализованное действие, постарались передать характер изображаемых ими образов, наполненных сказочной таинственностью и пугающей красотой.

С помощью апробации метода театрализации было выявлено, что дети с большой радостью и интересом отнеслись к форме урока, они с энтузиазмом и радостью участвовали в действии. Актеры прекрасно вжились и исполнили свою роль, они строили свои миниатюры и изображали своего героя исходя из особенностей звучания музыкального произведения, старались соответствовать развитию музыки, а дети – зрители с восторгом наблюдали за происходящим. В результате работы на уроке все дети запомнили название произведения и автора, сюжет, понятие «программная музыка», научились словесно

определять характер изучаемой музыки. С помощью приема театрализации у детей сложилось особое впечатление от симфонической картины Анатолия Константиновича Лядова, так как в конце учебного года они охотно отвечали на вопросы, заданные по теме этого музыкального произведения, помнили содержание и безошибочно рассказывали о характере музыки.

Исходя из этого, были сделаны выводы, что такие приемы на уроке музыки положительно сказываются на общем развитии музыкальных способностей учащихся. В дальнейшем такие же приемы были применены при изучении учениками пятого класса симфонической сюиты «Шехерезада» Н.А. Римского-Корсакова, на уроке учениками была разыграна первая часть «Море и Синдбадов корабль», оперы «Садко», балета П.И. Чайковского «Щелкунчик». Все эти произведения были с легкостью и интересом усвоены учениками.

Не стоит отрицать, что метод театрализации на школьных уроках музыки помогает не только в освоении образовательной программы, но и позволяет детям раскрыть свои творческие способности, при помощи интонаций, жестов и мимики дает возможность передать чувства и эмоции, формирует творческое поведение, развивает координацию движений, тренирует образное мышление.

Еще одной формой работы с применением актерских техник на уроке стала импровизация. По мнению Д.Б. Кабалевского, «занятия импровизацией на уроках музыки решают две взаимосвязанные друг с другом задачи: первая – выработка интонационного и ладового слуха, вторая – развитие творческой фантазии ребёнка» [3]. Дети слушают музыку, анализируют ее, формируют свое мнение к музыкальному произведению и при помощи мимики, жеста и движения передают музыкальный образ. Данный прием можно применять на уроках музыки с учащимися первых и вторых классов, так как детям этого возраста важно учиться проявлять свои творческие способности, а также формировать эмоциональную устойчивость. Для реализации данного приема по-

дойдет инсценировка песен (например, песня «Веселый музыкант» А. Филиппенко) или пьес («Клоуны» Д.Б. Кабалевского, «Баба-яга» П.И. Чайковского).

А.Б. Никитина в своей книге «Ребенок на сцене», говорит, что «на основе метода пластического интонирования можно развивать у учащихся коммуникативные навыки. Рассмотрим на примере миниатюр «Пьеро» и «Арлекин» из фортепианного цикла «Карнавал» Р. Шумана один из возможных вариантов. После беседы, в ходе которой учитель представляет характеры героев традиционной итальянской комедии дель арте, ученикам предлагается прослушать произведения и определить на слух, какому персонажу принадлежит тот или иной музыкальный портрет» [4].

Еще одной формой театрализации может быть постановка с детьми на уроке музыки музыкального спектакля, такая форма всецело раскроет способности ребят в разных областях – в вокальном исполнении, актерской игре, импровизации, умении работать в коллективе. Во время репетиций у детей развивается память, воображение, речь, все это оказывает положительное влияние на весь образовательный процесс в целом.

Приемы театрализации развивают личность ребенка, его творческие способности, расширяют его кругозор. Метод театрализации помогает развивать детей всесторонне и целостно. Ученики учатся чувствовать музыку, анализировать, обобщать. Немаловажно отметить, что такие приемы развивают речевой аппарат ребенка, активизируется его словарный запас, совершенствуют звуковую культуру его речи. А самое главное, театрализованная деятельность развивает эмоциональный интеллект школьников, заставляют их гораздо лучше чувствовать и понимать музыку.

Библиографический список

1. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психологический очерк. – М. 2001. – 126 с.
2. Грибкова О.В. Развитие культурного потенциала личности в творческой среде обучения / О.В. Грибкова, О.А. Унежская // Искусство и образование. – 2020. – № 4 (126). – С. 153–159.

3. Грибкова О.В. Формирование культурного кругозора личности средствами музыки / О.В. Грибкова, С.М. Низамутдинова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 4. – С. 123–129.
4. Грибкова О.В. Педагогические принципы организации образовательного процесса / О.В. Грибкова, Р.А. Зубова // Педагогический научный журнал. – 2023. – Т. 6. – № 3. – С. 117–121.
5. Сорока-Росинский В.Н. Педагогические сочинения / сост. А. Т. Губко. – М., 1991. – 240 с.
6. Кабалевский Д.Б. Как рассказывать детям о музыке? – М., 2005. – 224 с.

Чжан Циюй

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия, Китай.

Научный руководитель: **О.В. Грибкова,**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия

К ВОПРОСУ О ХОРОВОМ ВОСПИТАНИИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Zhang Qiyu

graduate student,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia, China.

Scientific adviser: **Olga V. Gribkova**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia

Аннотация. В статье рассматриваются актуальные вопросы становления и развития хорового пения и его важность в общеобразовательной школе. Представляет практические рекомендации по организации работы над хоровым произведением на уроке музыки.

Abstract. The article examines current issues of the formation and development of choral singing and its importance in a comprehensive school. It provides practical recommendations for organizing work on a choral piece in a music lesson.

Ключевые слова: хоровое искусство, общеобразовательная школа, урок музыки, процесс обучения, вокально-хоровая работа.

Keywords: choral art, comprehensive school, music lesson, learning process, vocal and choral work.

Хоровое искусство всегда занимало значимое место в истории российской музыкальной культуры. Ещё в далеком прошлом оно являлось одной из главных форм массовой музыкальной активности. Когда на Руси было принято христианство, церковное пение стало основным методом обучения. А мона-

стырские и церковные школы, а также хоровые коллективы при храмах играли ключевую роль в обучении хоровому пению.

На протяжении почти семи столетий, вплоть до девятнадцатого века, оно оставалось одним из важных элементов образовательного процесса.

В 1274 году состоялся Архиерейский собор, на котором было принято решение о расширении количества музыкальных учебных заведений и поручении исполнения церковного пения в храме специально подготовленным певцам и музыкантам. Позднее, свой значимый вклад в развитие певческого начала внес земский Московский собор, состоявшийся в 1551 году, принявший значимое постановление о том, что духовенство должно открывать в городах школы для всех детей без исключения, где будут обучать грамоте, письму и пению.

Упоминание, о том, что детские голоса входят в состав церковного хора, было записано еще в одном значимом документе, «Сказании действенных чинов Московского Успенского собора», датированном 1621–1622 гг. Таким образом, истоки хорового пения в России имеют глубокие исторические корни.

В последующее время хоровая культура России продолжала активно развиваться и совершенствоваться в различных направлениях. При этом идеи просветительства были характерны для русской классической школы. Вот как писал об этом известный хоровой дирижер и педагог Николай Михайлович Данилин. «Надлежит помнить, что хоровая культура страны создаётся не только в специальных учреждениях, но и прежде всего в общеобразовательной школе». Отметим, что «педагогическая система Николая Михайловича Данилина используется и развивается в современной дирижёрско-хоровой педагогике, продолжая традиции, заложенные в расцвете русского хорового искусства» [1, 12].

Более того, в русской хоровой культуре уделяли особое внимание хоровому образованию, начиная с самого раннего возраста. Ведущие российские музыканты, педагоги и общественные деятели, такие как Н.А. Римский-

Корсаков, П.И. Чайковский В.Ф., Одоевский, А.Н. Серов, и К.Д. Ушинский, признавали огромную важность хорового пения в общеобразовательных школах, подчеркивая его роль в формировании эстетического вкуса и нравственных качеств учеников.

В советский период хоровое обучение стало обязательной и неотъемлемой частью школьной программы, ему отводилась важная роль в воспитании патриотизма и любви к Родине. Уже с первых классов ученики начинали заниматься хоровым пением, осваивали основы вокальной техники и коллективного исполнения.

Про важность хора в жизни каждого человека писал советский дирижер, педагог и общественный деятель, Георгий Александрович Струве: «Хор – это прообраз идеального общества, основанного на едином устремлении и слаженном дыхании, общества, в котором важно услышать другого, прислушаться друг другу, общества, в котором индивидуальность не подавляется, но раскрывается в полной мере» [4, 9].

Выдающийся музыкальный и общественный деятель Дмитрий Борисович Кабалевский, в своей концепции музыкального воспитания школьников, настаивал на том, что в школах должно быть хоровое пение. Он говорил, что «именно постепенное совершенствование исполнительского мастерства и общей музыкальной культуры каждого ученика открывает путь к достижению высокого художественного уровня». А «постепенное расширение и оттачивание исполнительского мастерства и общей музыкальной культуры всех школьников дает возможность стремиться к достижению уровня подлинного искусства». «Каждый класс – хор!» — вот идеал, к которому должно быть направлено это стремление» [2, 39].

Знаменитое высказывание мастера, на практике стало основной идеей вокально-хорового воспитания в школе, заключающейся в том, чтобы каждый ученик мог участвовать в активной творческой деятельности, внося свой личный вклад в общее коллективное дело. Участие в школьном хоре может стать

важным этапом в жизни каждого ученика. Хор – это искусство, которое воспитывает у детей любовь к музыке и культуре. Через исполнение различных произведений школьники знакомятся с классикой, народными песнями, современной музыкой. Это расширяет их кругозор и формирует эстетический вкус. Участие в концертах и фестивалях позволяет детям почувствовать себя частью большого творческого процесса, что также способствует развитию уверенности в себе.

Пение – это физическая активность, которая положительно влияет на здоровье. Во время занятий хором дети тренируют дыхательную систему, укрепляют мышцы гортани и диафрагмы. Правильное дыхание улучшает кровообращение и насыщает организм кислородом, что способствует повышению иммунитета и общего тонуса организма. Кроме того, пение снижает уровень стресса и тревожности, что особенно актуально для современных школьников, испытывающих высокие учебные нагрузки. Музыка помогает расслабиться, отвлечься от повседневных забот и найти гармонию внутри себя.

Участие в хоре учит детей работать в команде. Каждый член коллектива отвечает за свою партию, и успех выступления зависит от слаженности всех участников. Это развивает ответственность, дисциплину и уважение к другим людям. Школьники учатся слушать друг друга, учитывать мнение товарищей и находить компромиссы. Создает атмосферу дружбы и взаимопонимания. Дети, занимающиеся вместе долгое время, становятся близкими друзьями, поддерживают друг друга в трудные моменты и радуются общим успехам. Это важный социальный опыт, который поможет им в будущем строить отношения с людьми. Музыка – это язык эмоций. Исполняя различные произведения, школьники учатся выражать свои чувства через звук. Они погружаются в мир музыки, переживают разные состояния – радость, грусть, восхищение, тревогу. Это помогает развивать эмпатию, способность понимать и чувствовать других людей.

Для успешной реализации хоровых занятий используются различные методы и приемы:

- Вокальное упражнение. Перед началом основного занятия проводится разминка для голоса и дыхания. Это могут быть простые упражнения на дыхание, артикуляционные упражнения, а также распевки на разные интервалы.

- Работа над репертуаром. Подбор репертуара зависит от уровня подготовки учеников. Начинают обычно с простых песен, постепенно переходя к более сложным произведениям. Важно учитывать интересы детей, чтобы поддерживать их мотивацию.

- Индивидуальная работа. Каждый ученик имеет свои особенности голоса, поэтому педагогу необходимо уделять внимание индивидуальной работе с каждым участником хора.

- Концертная деятельность. Регулярные выступления перед родителями, одноклассниками и другими аудиториями помогают детям почувствовать себя увереннее, а также развивают сценические навыки.

Участие в хоре приносит множество преимуществ:

- Улучшение слуха и голоса. Постоянные тренировки позволяют развить музыкальный слух и улучшить качество звучания голоса.

- Повышение самооценки. Успехи в коллективной деятельности способствуют повышению уверенности в себе, формируют позитивную самооценку.

- Эмоциональное развитие. Исполнение музыкальных произведений вызывает у детей сильные эмоции, что способствует эмоциональному развитию и формированию эстетического вкуса.

- Укрепление здоровья. Правильное дыхание и вокальные упражнения положительно влияют на здоровье, укрепляют дыхательную систему и улучшают общее самочувствие.

Укрепление здоровья. Правильное дыхание и вокальные упражнения положительно влияют на здоровье, укрепляют дыхательную систему и улучшают общее самочувствие.

Хоровая деятельность является важным элементом уроков музыки. Она развивает музыкальные способности учащихся, формирует коллективизм и ответственность, а также способствует общему культурному и эмоциональному развитию. Интеграция хоровых занятий в учебный процесс позволяет сделать уроки музыки более интересными и эффективными, а также прививает любовь к музыке на всю жизнь.

Библиографический список

1. Буянова Н.Б. Детский хор как самостоятельное направление в хоровом исполнительстве второй половины XX века // Культурная жизнь Юга России. – 2010. – № 2(36). – С. 12–16.
2. Грибкова О.В. Развитие культурного потенциала личности в творческой среде обучения / О.В. Грибкова, О.А. Унежская // Искусство и образование. – 2020. – № 4 (126). – С. 153–159.
3. Грибкова О.В. Традиции русской вокально-хоровой школы в музыкальном творчестве русских композиторов XIX – начала XX веков / О.В. Грибкова, О.Б. Ушакова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 3. – С. 50–56.
4. Грибкова О.В. Воспитательный аспект хорового искусства как фактор эффективности развития профессионализма студентов в процессе обучения в вузе / О.В. Грибкова, Е.Н. Байкова, О.Б. Ушакова // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 3 (64). – С. 107–109.
5. Кабалевский Д.Б. Воспитание ума и сердца: книга для учителя. – М., 1981. – 192 с.
6. Лукина Е.В. Музыкально-педагогические практикумы: учебно-методическое пособие / автор-сост. Е.В. Лукина. – М., 2011. – 64 с.
7. Струве Г.А. Школьный хор: Кн. для учителя. – М., 1981. – 191 с.

Н.А. Бережная

магистрант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия.

Научный руководитель: **Л.А. Буровкина,**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия

ЧЕРЕЗ ЛОСКУТКИ К СЕРДЦУ: ОПЫТ ТВОРЧЕСКОЙ СТУДИИ «ЛОСКУТНАЯ ЧЕРЕПАШКА» В МЫТИЩИНСКОМ КЛУБЕ «АКТИВНОЕ ДОЛГОЛЕТИЕ»

Natalia A. Berezhnaya

undergraduate,

Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia.

Scientific adviser: **Ludmila A. Burovkina**
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

THROUGH THE PATCHES TO THE HEART: THE EXPERIENCE OF THE PATCHWORK TURTLE CREATIVE STUDIO IN THE MYTISHCHI ACTIVE LONGEVITY CLUB

Аннотация: Обзор опыта работы творческой студии «Лоскутная черепашка» под руководством сотрудника клуба Наталии Бережной в Мытищинском клубе «Активное долголетие». Кратко рассматриваются исторические корни лоскутного шитья, его значение для пожилых людей, а также приводятся примеры реализованных проектов и даются практические советы по организации занятий. Особое внимание уделено важности общения и обмена опытом между участниками, а также перспективам развития студии. Статья будет полезна педагогам, руководителям клубов и всем, кто интересуется вопросами лоскутного творчества для людей старше 55 лет.

Abstract: An overview of the work experience of the Patchwork Turtle creative studio under the guidance of Natalia Berezhnaya, a club employee, at the Active Longevity Club in Mytishchi. The historical roots of patchwork and its significance for the elderly are briefly discussed, as well as examples of implemented projects and practical advice on organizing classes. Special attention is paid to the importance of communication and exchange of experience between the participants, as well as the prospects for the development of the studio. The article will be useful for teachers, club leaders, and anyone interested in patchwork for people over 55.

Ключевые слова: лоскутное шитьё, лоскутные занятия, творческая студия, клуб «Активное долголетие», пожилой возраст, развитие творческих способностей.

Keywords: patchwork sewing, patchwork classes, creative studio, Active Longevity club, old age, development of creative abilities.

Лоскутное шитьё является важным видом творчества среди людей старше 55 лет благодаря своей доступности и разносторонней пользе. Это занятие помогает развивать мелкую моторику, улучшает концентрацию внимания и память, а также способствует снижению уровня стресса и тревожности. Творческий процесс стимулирует креативное мышление и дарит чувство удовлетворения от создания уникальных вещей своими руками. Лоскутное шитьё объединяет людей, создавая условия для социального взаимодействия и обмена опытом, что особенно важно для поддержания активного образа жизни в пожилом возрасте.

Целью создания студии по пэчворку «Лоскутная черепашка» в рамках Мытищинского клуба «Активное долголетие» являлось развитие творческих способностей и социальной адаптации пожилых людей, направленное на

улучшение их качества жизни через творческое самовыражение. Студия предоставляет участникам возможность освоить новые навыки, развить воображение и художественное восприятие, а также укрепить межличностные связи посредством коллективных занятий и обмена опытом.

Занятия лоскутным шитьём способствует поддержанию физической активности, стимулируют когнитивные функции и повышает эмоциональную устойчивость, что в совокупности положительно влияет на общее состояние здоровья и благополучие пожилых людей.

Исторически лоскутное шитьё зародилось, как способ рационального использования кусочков ткани, которые могли быть выброшены. Этот вид народного искусства имеет корни в разных странах мира, но каждая культура привнесла в него свои уникальные черты и техники.

В России традиция лоскутного шитья восходит к крестьянскому быту XVIII–XIX веков. Хозяйки собирали остатки тканей от пошива одежды и использовали их для создания одеял, подушек, ковриков и других повседневных предметов. Эти лоскутные изделия часто украшались яркими узорами и орнаментами, отражающими местные народные мотивы. Особенно популярным было создание лоскутных одеял. Они служили не только функциональным предметом, но и символом семейного тепла и уюта.

В Англии и Соединенных Штатах Америки лоскутное шитьё получило широкое распространение в колониальный период. Первыми мастерицами были переселенцы, которым приходилось на всем экономить. Постепенно этот вид ремесла стал частью культурного наследия, а традиционные узоры и схемы до сих пор вдохновляют современных мастеров.

В Японии техника лоскутного шитья известна, как «боро». Изначально она использовалась для ремонта старой одежды и постельных принадлежностей, но со временем стала самостоятельным направлением декоративно-прикладного искусства. Изделия в стиле боро отличаются особым колоритом и характерной техникой наложения заплат.

Лоскутное шитьё, возникшее из необходимости экономии ресурсов, стало важной частью культурных традиций многих народов. Сегодня оно продолжает развиваться, сочетая старинные техники с современными материалами и идеями, оставаясь актуальным и востребованным видом творчества.

В Мытищинском клубе «Активное долголетие» открытие студии по пэчворку стало возможным, благодаря щедрому подарку, сделанному главой городского округа Мытищи, – современной швейной машинки.

На первом занятии студии «Лоскутная черепашка» участники познакомились с руководителем-квилтером и её работами. Их можно было увидеть, как на экране в презентационном ролике, так и прикоснуться к разным техникам лоскутного шитья и квилтинга лично, почувствовать их тактильную привлекательность. Занятия начались с авторского курса «Игра в квадратики». Рассматривались исторические корни лоскутного шитья в разных странах, обсуждался план работы и перечень необходимых материалов и инструментов для занятий студии. Были даны рекомендации по выбору тканей, ниток, игл, ножей, ножниц, раскройных матов, линейек и других принадлежностей. Для желающих начать знакомство с миром лоскутного шитья была создана группа поддержки в мессенджере, где можно задать все вопросы по лоскутной теме.

Второе занятие было посвящено более детальному рассказу о тканях, их видах, составом и предварительной подготовке к раскрою. Участники познакомились с техникой безопасности и правилами пользования раскройными инструментами. А также узнали, что такое сэндвич в лоскутном шитье и какие виды наполнителей бывает.

Третье занятие погрузило участников в теорию цвета. Каждый красками пробовал смешивать цвета и рисовать цветовой круг. Были обсуждены вопросы композиции и применение будущего изделия в определенном интерьере. Участникам на практике был показан принцип сшивания квадратов для получения идеальной изнанки, где все «замочки» будут раскрыты. Было дано задание собрать «топ» лоскутного изделия.

Четвёртое занятие открыло новые горизонты в стежке. Были показаны ее виды и обсуждены основные правила.

Пятое занятие было посвящено частям квилта и правильному его обрамлению. Участники самостоятельно разными способами изготовили «бейку» и учились ее пришивать. Первые квилты готовы.

На шестом занятии закреплялись знания по сшиванию квадратиков на примере пошива мешочков для сыпучих продуктов с элементами «шахматки».

Седьмое занятие погрузило участников в мир принта, где они увидели разные варианты клеток. На примере имитации «клетки Виши» был разобран пошив декоративной наволочки.

Восьмое занятие познакомило участников студии с техникой «барджелло» в лоскутном шитье и его видами. Работа с цветной бумагой и клеем дала возможность на практике попробовать разные цветовые сочетания и выполнить растяжку одного цвета от светлого к темному.

На девятом занятии участники учились тонкостям ручного и машинного шитья на примере разных способов сборки деревенского, рязанского или «есенинского» блока, обсуждали варианты композиции и распределение светлой и темной ткани в дизайне лоскутного одеяла.

Десятое занятие было посвящено знакомству с блоком «9 квадратов» и методам скоростного шитья лоскутных блоков.

На итоговом занятии курса «Игра в квадратики» прошла выставка работ участников студии «Лоскутная Черепашка». А для вдохновения и стимула развиваться в лоскутном шитье, был проведен обзор лоскутных работ выставки-конкурса «Душа России».

Участники студии «Лоскутная черепашка» Мытищинского клуба «Активное долголетие», которые прошли этот курс по пэчворку в итоге научились:

- некоторым техниками лоскутного шитья: аккуратной «шахматке», несколькими видами «барджелло», разным способам сборки деревянного или «есенинского» блока;

- подбору тканей для своих проектов к заданным интерьерам интерьерам, используя такие инструменты как цвет, форму, фактуру, стилистику;

- самостоятельно шить разные салфетки, декоративные наволочки и мешочки для сыпучих продуктов в разных техниках;

- начали создавать композиции и разбираться в цветоведении.

Общение и обмен опытом играют важную роль в успешной работе творческой студии «Лоскутная черепашка». Во время совместных занятий участники имеют возможность делиться своими знаниями, обсуждать идеи, учиться друг у друга. Это создает атмосферу взаимопонимания и поддержки. Она мотивирует каждого участника продолжать совершенствоваться, улучшать свои навыки и развивать умения. Общение способствует развитию социальных связей, а это особенно важно для людей пожилого возраста. Совместные занятия помогают преодолеть одиночество, найти единомышленников и расширить круг общения пожилым людям. А участие в выставках позволяет продемонстрировать результаты своего труда более широкой аудитории, чем просто в студии «Лоскутная черепашка», получить обратную связь и даже признание. Участники студии стали просить друг друга в помощи по подбору и поиску тканей и наполнителей для своих проектов. Начали появляться первые заказы. Это не только повышает самооценку участников, но и стимулирует к дальнейшему творчеству.

Выставки творческих работ показывают достижения клуба. Они дают возможность увидеть разнообразие стилей и подходов, а также вдохновиться работами других участников. Возникают коллаборации: одна участница клуба вышила салфетки другая оформила их в лоскутную наволочку.

Общение и обмен опытом способствуют личностному росту участников, укреплению социальных связей и повышению интереса к творчеству.

В рамках студии «Лоскутная черепашка» проходит множество мастер-классов, где реализуются интересные проекты.

Коллективное одеяло «Самоцветы Мытищ». Участники студии совместно создали большое лоскутное одеяло, где каждый сшил свой лоскутный блок «квадрат в квадрате» или несколько блоков. Проект объединил разных людей, став ярким примером сложной командной работы. В итоге лоскутное одеяло 1,6х2,0 м было торжественно подарено клубу «Активное долголетие» на День открытых дверей в новом сезоне.

Декоративный проект «Новогоднее настроение».

Студия лоскутного творчества решила украсить интерьер клуба к Новому году и помочь в создании атмосферы праздника. Они сшили интерьерные ёлочки из ткани зеленых и красных цветов и новогодние гирлянды, состоящие из маленьких текстильных игрушек в виде шишек, елочек, шаров, варежек и сапожков и т.д. Работа студии «Лоскутная черепашка» получила высокую оценку от участников других творческих студий. Теперь студия «Лоскутная черепашка» регулярно украшает клуб к разным праздникам, например, к Празднику осени, к дню рождения клуба, к Дню Святого Валентина.

Такие проекты показывают творческий потенциал и мастерство участников студии «Лоскутная черепашка», а также их способность работать вместе над сложными и интересными задачами.

Несколько общих советов по организации занятий.

1. Структурируйте занятия. Разделите каждое на несколько частей, например: теоретическое введение, демонстрация техники, практическая работа и обсуждение результатов и методов исправления ошибок, проверка домашнего задания. Это поможет людям пожилого возраста лучше усвоить материал.

2. Используйте яркие наглядные материалы. Подготовьте образцы, чем фактурнее они будут, тем больше интереса вызовут. Презентации, книги, журналы, фотографии лоскутных работ, схемы создания, эскизы, чтобы участники

могли визуально удовлетворить потребность в яркой жизни. наглядность облегчит понимание материала.

3. Создайте комфортную обстановку на занятии. Хорошее освещение, комфортная температура, удобная мебель и уютная атмосфера в студии способствуют получению большего удовольствия от процесса обучения. Ведь учиться в пожилом возрасте зачастую сложно.

4. Планируйте занятие заранее и как можно детальнее. Для этого поможет список необходимых материалов и инструментов. Чем подробнее анонс и предварительная подготовка, тем бесппроблемнее будет течение всего занятия.

Некоторые рекомендации по работе с людьми возраста 55+.

1. Эмоциональный контакт очень важен людям пожилого возраста. Дружелюбная, домашняя, уважительная атмосфера на занятиях помогут сделать обучение и творческий процесс более приятным.

2. Важно учитывать возрастные особенности участников студии. Многие имеют проблемы со зрением, слухом или мелкой моторикой. Использование увеличительных стекол и специальных инструментов например, автоматических или механических вдевателей нитей в иглы, облегчит работу.

3. Напоминание о необходимости делать перерывы, следить за правильной осанкой и удобно организованное рабочее место поможет сделать больше и правильнее, предотвратить усталость и негативные эмоции от неудач.

4. Настроение преподавателя передается участникам занятия, поэтому важно создать позитивную и оптимистичную атмосферу радости творчества.

Перспективы развития студии «Лоскутная черепашка» в мытищинском клубе «Активное долголетие» предполагает расширение её возможностей и привлечение большего числа участников. Вот несколько направлений, которые помогут способствовать успешному развитию студии:

1. Увеличение разнообразия курсов. Введение специализированных и углубленных мастер-классов по различным техникам лоскутного шитья, введение мастер-классов по другим творческим направлениям, близким к пэчворку,

например, квилтинг, различные виды аппликации, вышивка лентами, макраме и др. Организация тематических циклов занятий, посвященных определенным стилям (например, стилю «бохо») или одежде, ее пошиву и ремонту.

2. Регулярное участие в выставках, ярмарках, благотворительных акциях.
3. Привлечение спонсоров для финансирования проектов и приобретения необходимого оборудования.
4. Сотрудничество с лоскутными студиями и клубами для обмена опытом и участия в общих проектах.
5. Организация совместных экскурсий участников студии для посещения выставок и конкурсов лоскутного шитья.

Планирование дальнейших мероприятий и проектов.

Для обеспечения устойчивого роста и развития студии необходимо регулярно планировать и проводить интересные и полезные мероприятия.

1. музеев и Мастер-классы по новым техникам и материалам.
2. Лекции и семинары по истории и культуре лоскутного шитья, и различным видам декоративно-прикладного искусства.
3. Посещение галерей, где представлены лоскутные экспозиции.

Для увеличения численности участников и популяризации студии можно размещать информацию о работе в местных СМИ, на сайтах и социальных сетях, участвовать в общественных мероприятиях, городских фестивалях и ярмарках, проводить открытые мастер-классы для широкой публики. Реализация этих планов позволит творческой студии «Лоскутная черепашка» Мытищинского клуба «Активное долголетие» занять лидирующие позиции в своём сегменте и стать центром притяжения для всех любителей пэчворка и рукоделия.

Библиографический список

1. Доценко, Ю.М. Современный квилтинг: самое полное и пошаговое руководство по стежке для начинающих. – М.: Эксмо, 2020. – 224 с.: ил. – (Новейшая энциклопедия рукоделия).

2. Климова, Анна. Пэчворк от А до Я. Лаборатория лоскутного шитья: пошаговое практическое руководство. – М.: Эксмо, 2023. – 272 с.: ил. – (Русская школа шитья).
3. Фогтлин, Сью. Гениальный пэчворк: 300 шаблонов с готовыми расчетами, техника создания собственных дизайнов: 1001 блок для лоскутного шитья: пер. с англ. О.А. Савчук. – М.: Эксмо, 2024. 208 с. цв. ил. – (Подарочные издания. Рукоделие).
4. Что такое Барджелло? Немного истории и примеры работ / Лоскутная мастерская Зараны [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dzen.ru/a/ZdRpN_uY-mqVRAP- / Дата обращения: 10.02.2025.
5. Буровкина Л.А. Декоративно-прикладное искусство как источник художественно-творческой деятельности учащихся // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2009. – № 6 (74). – С. 204–208.
6. Буровкина Л. А. Художественно-творческая деятельность учащихся в учреждениях дополнительного образования как средство формирования социально-культурной личности // Materiały VIII Międzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji «Strategiczne pytania światowej nauki – 2012» Volume 13. Pedagogiczne nauki: Przemysł. Nauka i studia. – С. 69–73.
7. Balaban O.V., Burovkina L.A., Ushakova O.B., Kudrinskaya I.V., Jiang S., Litvinov A.V., Larionova I.A., Goloshumova G.S. Value Regulators of Co-Evolution Paradigm: Context of Environmental Ethics Rethinking // Ekoloji. – 2019. – Т. 28. – № 107. – С. 365–372.
8. Khairullina E.R., Oshchepkov A.A., Lushchik I.V., Lamps O.E., Romanov I.V., Burovkina L.A., Krupnov Yu.A., Butyrin A.Yu. The influence of the pedagogical technology for motivation development on the value self-determination of students with a high level of creative thinking // Política e Gestão Educacional. 2021. – С. 4025–4039.

Т.Е. Беккерман

преподаватель,

Автономная некоммерческая организация

профессионального образования «Лаборатории Лавровских

Москва, Россия

ПРОБЛЕМА ЗАУЧИВАНИЯ НОТНОГО ТЕКСТА НАИЗУСТЬ У ОБУЧАЮЩИХСЯ НЕПРОФИЛЬНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ

Tatiana E. Bekkerman

teacher,

Autonomous Non-Commercial Organization

of Professional Education “Lavrovsky Laboratories”

THE PROBLEM OF LEARNING MUSICAL NOTATION BY HEART FOR STUDENTS OF NON-SPECIALIZED EDUCATIONAL INSTITUTIONS

Аннотация. Автор рассматривает актуальную проблему обучения основам игры на фортепиано в непрофильных учреждениях культуры. Отмечается нередкое желание обучающихся избежать трудностей, тем самым облегчить свои задачи для более быстрого освоения нотного текста, что приводит к печальным последствиям. По мнению автора, на их корректировку в будущем требуется повышенная затрата ресурсов и внимания. Подчеркивается, что на освоение программы здесь дается по нормативам половина традиционного урока. Автор предлагает примеры произведений, где, при должной методической поддержке педагога, достигаются эффективные результаты учебного процесса, чему способствует применение инновационных подходов.

Abstract. The author examines the current problem of teaching the basics of playing the piano in non-core cultural institutions. It is noted that students often want to avoid difficulties, thereby facilitating their tasks for faster mastery of the musical text, which leads to sad consequences. According to the author, their correction in the future requires an increased expenditure of resources and attention. It is emphasized that half of a traditional lesson is given for mastering the program here according to the standards. The author offers examples of works where, with due methodological support from the teacher, effective results of the educational process are achieved, which is facilitated by the use of innovative approaches.

Ключевые слова: педагогическое наблюдение, базовые уроки фортепиано, навыки дешифрации нот, позиционная игра, аппликатура, мотивационный компонент, экспресс-методы

Keywords: pedagogical observation, basic piano lessons, note deciphering skills, positional play, fingering reference, motivational component, express methods.

Как было отмечено в наших более ранних публикациях [2], в современных фортепианных классах имеются сложности, выявленные в процессе педагогического наблюдения, которые являются общими для всех категорий обучающихся. В данной статье мы рассмотрим обучающихся, постигающих начальный уровень игры на инструменте в хореографических школах и колледжах. В рамках исследования учитывались поведенческие особенности и шаблоны у обучающихся во время уроков и бесед с ними, касающихся процесса подготовки домашнего задания.

Специфика данных школ и училищ такова, что большая часть контингента не имеет никакой музыкальной подготовки. Существует ещё один фактор, усугубляющий ситуацию, который заключается в том, что основы игры на фортепиано лишь номинально носят обязательный характер, однако фактически являются вспомогательным предметом. Он входит в перечень аттестационных предметов, то есть указанных в дипломе, и при этом отнимает внимание и требует значительных вспомогательных ресурсов для успешного освоения.

При этом нередко отношение к данному предмету не вполне серьезное со стороны учеников. Также процесс обучения осложняется отсутствием инструмента и нежеланием родителей или отсутствием у них возможности нести неоправданные траты, связанные с его приобретением, в свете сказанного выше. Отсюда возникает вопрос, как быть педагогу в сложившейся ситуации? В роли кого он оказался? Как обучить за короткий временной интервал поло-

винчатого урока (20 мин раз в неделю)? И ведь необходимо, не просто заучить названия нот, но и сносно играть, как каждой рукой по отдельности, так и двумя руками, приобрести начальные навыки дешифрации нот, чтения с листа и игры по слуху. Задача выглядит трудной, но выполнимой, прежде всего, при наличии средней мотивации и четкого целеполагания, даже при отсутствии инструмента дома. Периодические, но систематические короткие занятия на инструменте в учебном заведении, вполне достаточны для освоения необходимой программы. Обучающиеся должны точно знать и осознавать, что в конце определенного периода времени состоится итоговый зачёт или экзамен, в контексте которого у них возникает целеполагание.

Таким образом, чётко сформулированные задачи по программе и неотступное продвижение к освоению намеченного материала, приводит к желаемому результату. Здесь следует отметить некоторые общие для обучающихся особенности в различных по профилю заведениях: школах искусств, музыкальных школах, государственных и частных хореографических школах-студиях. Опыт преподавания в них позволяет делать определенные выводы и отмечать специфические признаки учебного процесса. Так у детей и юношества здесь, независимо от возраста, наблюдается одинаковая тенденция: с первого проигрывания произведения, с момента его разбора, они стараются сыграть следующий раз по памяти. Данный факт представляет собой колоссальную проблему [3], в особенности, если педагог недостаточно опытен. То есть, может возникнуть сиюминутное умиление желанием ученика быстро выучить текст и даже в итоге дойти до поощрения этого. Всё это будет хорошо работать, пока ученик находится на начальной стадии обучения, пока он играет произведения в виде крохотных попевок и несложных мелодий. По мере увеличения количества нотного текста, повышается нагрузка на память и начинаются первые трудности, а с ними и первые разочарования, как у ученика, так и у педагога.

Но самое важное упущение в этом процессе в том, что в погоне за мнимой запоминаемостью, не обращается должного внимания на аппликатуру, штрихи, пометки в нотах. Такой способ несёт в себе полную оторванность от нотного текста, ученик не связывает музыкальное движение с его графическим выражением, формируется стойкая боязнь чтения с листа. Можно сказать, что возникает дисбаланс слышимого и воспроизводимого на инструменте с непониманием написанного. Некоторые ученики, имея хороший слух, подбирают мелодию, но как было замечено, это имеет лишь малый шанс на успех и доступно только с короткими формами.

Рассмотрим примеры произведений признанных мастеров фортепианной педагогики. Разберем До-мажорный этюд Е.Ф. Гнесиной из сборника «Школа игры на фортепиано» под общей редакцией А. Николаева [5, 29]. В этом этюде следует постоянно контролировать правильность аппликатуры и исполняемых штрихов. Благодаря несложным, правильно сыгранным мотивам, формируются такие понятия, как позиционная игра (последовательность игры по звукорядам вверх, либо вниз); игра арпеджированных пассажей; игра скачкообразных групп нот. При достаточном контроле со стороны педагога, возникает стойкая взаимосвязь нотного текста и удобной аппликатуры, что впоследствии облегчает дальнейшее закрепление умений и навыков. При выполнении всего вышеперечисленного ученик обретает такой важный навык, как механическая память.

Играя несложные произведения, обучающиеся, тем не менее, играют двумя руками, перераспределяя внимание между ними. Одним из полезных произведений я нахожу "Маленькую польку" Д.Б. Кабалевского [там же, с. 28]. В левой руке проводится выразительная мелодия на «legato», в то время, когда правая играет синкопированный аккомпанемент на «staccato» с мерно чередующимися паузами.

Приводя эти примеры, мы настоятельно рекомендуем тщательно следить за разбором нот, а в последующей работе, постоянно проверять, спраши-

вать ученика, где он или она играет; требовать показать, где это в тексте, уметь играть от разных частей, учить частями; после ошибки, исправить и продолжать или просто продолжать, в зависимости от поставленных задач. Таким образом, ученики, в результате верных подходов к обучению, свободно владеют предложенной формой, не так боятся допустить ошибки. Они умеют продолжить произведение, не впадая в ступор, и не пытаются всякий раз начинать сначала.

Данная проблема особенно актуальна при малых формах, ведь на предмет отводится малое количество учебных часов и физически невозможно успеть разучить что-то объемное. Но, если давать правильные азы и формировать верные навыки, то даже начальные знания можно удачно развить в дальнейшем, как под руководством педагога, так и самостоятельно. Достижению вышеназванных целей учебного процесса способствует применение на занятиях инновационных методик. Как показано в наших более ранних работах и исследованиях, подобные экспресс-методы необходимы[1] и весьма эффективны [4].

Библиографический список

1. Беккерман Т.Е. Инновации в фортепианной педагогике: возможность или необходимость? / Т. Е. Беккерман, М. Сабальбаль // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации: материалы IV Международной научно-практической конференции, Таганрог, 16 апреля 2021 года / отв. ред. М.С. Дядченко. – Ростов-на-Дону – Таганрог: РГЭУ "РИНХ", 2021. – С. 366–372.
2. Беккерман Т.Е. К вопросу о методах творческого развития детей, обучающихся классу фортепьяно в учреждениях дополнительного образования // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 3 (94). – С. 150–153.
3. Беккерман Т.Е. О некоторых аспектах организации музыкальных занятий с детьми на примере уроков фортепиано // Гуманитарное пространство. – 2020. – Т. 9. – № 1. – С. 6–10.
3. Беккерман Т.Е. О некоторых перегибах рекреативного подхода к занятиям в фортепианном классе // Актуальные проблемы художественно-эстетического и нравственного воспитания и образования детей и молодежи: традиции и новаторство: мат. Всерос. научно-практич. конф. с международным участием, Липецк, 24 апреля 2020 года. – Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2020. – С. 219–222.
4. Беккерман Т.Е. Суть процесса творческого развития детей в контексте занятий искусством в среде дополнительного образования: новый подход к проблеме // Сибирский учитель. – 2021. – № 3 (136). – С. 86–90.
5. Николаев А. Школа игры на фортепиано / под общ. ред. А. Николаева. – М., 2015. – 200 с.

Л.С. Красильщикова
магистрант,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»
Таганрог, Россия;
М.С. Дядченко
кандидат искусствоведения, доцент,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»
Таганрог, Россия

ИМПРОВИЗАЦИЯ В ХОРЕОГРАФИИ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОСТИ У МОЛОДЁЖИ

Lyudmila S. Krasilshchikova
undergraduate,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)
Rostov State University of Economy
Taganrog, Russia;
Maria S. Dyadchenko
PhD in Art Criticism, Associate Professor,
Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)
Rostov State University of Economics
Taganrog, Russia

IMPROVISATION IN CHOREOGRAPHY AS A MEANS OF DEVELOPING MUSICALITY IN YOUNG PEOPLE

Аннотация. В статье рассмотрена роль импровизации в хореографии как средства формирования музыкальности у молодежи в условиях танцевальных студий. Особое внимание уделяется эмоциональной составляющей в восприятии музыки у молодежи. Предлагаются практические методы развития музыкальности, являющейся ключевым элементом танцевального искусства.

Abstract. The article examines the role of improvisation in choreography as a means of developing musicality in young people in dance studios. Particular attention is paid to the emotional component in the perception of music by young people. Practical methods for developing musicality, which is a key element of dance art, are proposed.

Ключевые слова: импровизация, хореография, музыкальность, молодёжь, стриминговые платформы, cross step.

Keywords: improvisation, choreography, musicality, youth, streaming platforms, cross step.

Молодежь, находящаяся на этапе формирования личности, особенно остро нуждается в инструментах, которые помогают раскрыть внутренний потенциал и развить восприятие окружающего мира. Одним из таких инструментов является импровизация в хореографии – процесс, объединяющий музыку и движение в спонтанном акте творчества. Импровизация в современной

хореографии представляет собой динамичный и изменчивый процесс, формирующий не только движение, но и осознание самой сути танца и музыки. В отличие от традиционных форм, где требования к исполнению зачастую жестко регламентированы, импровизация задает новые горизонты, позволяя танцорам воплощать свои идеи непосредственно в танцзале, часто в ответ на звуковую среду и эмоциональное состояние. Такой подход находит свое выражение во все более широком применении импровизационных практик в танцевальных студиях, что способствует развитию не только физической, но и музыкальной выразительности у молодежи [1, 67].

Сложность и многогранность импровизации заключается в её связи с культурными и историческими аспектами хореографии. Современный танец стремится интегрировать разные стили и традиции, что открывает пространство для различных подходов к импровизации. Импровизация рассматривается не просто как спонтанное движение, а как осознанное творчество, которое требует от исполнителя глубокой связи с музыкой и внимательного восприятия окружающего пространства.

Музыкальность – это не только способность точно воспроизводить мелодию или ритм, но и комплексное качество, включающее слуховое восприятие, чувство ритма, эмоциональную отзывчивость и умение интерпретировать звуковые образы [4, 60]. Для молодежи, чья жизнь часто сопровождается музыкой – от стриминговых платформ до социальных сетей, – развитие музыкальности становится важным элементом формирования культурной идентичности. Важно отметить, что музыкальность не ограничивается лишь умением играть на музыкальных инструментах или петь; она включает в себя способность чувствовать ритм, интерпретировать музыкальные произведения и выражать свои эмоции через движение [3, 22]. Таким образом, импровизация в хореографии становится важным элементом, способствующим формированию этих навыков.

Занятия, включающие импровизацию, обеспечивают возможность экспериментировать с различными темпами и ритмами, что значительно обогащает внутреннее восприятие музыки [2, 116]. Пространственные и временные аспекты, а также моменты взаимодействия с музыкой, могут служить основой для формирования новых идей и решений в хореографии. Гармоничное сочетание техники и эмоционального восприятия музыки создает уникальный эстетический опыт, а также способствует развитию музыкальности у молодежи. Занятия импровизацией формируют у молодежи навык коллаборации, так как часто такие практики требуют взаимодействия с партнерами и другими участниками, включая музыкантов и зрителей. Методы импровизации в современном танце включают движения, которые актуализируют проблемы личной идентичности, социального участия и культурного диалога.

Важной задачей является создание условий, способствующих успешной импровизации. Необходима поддержка со стороны преподавателей, способных направить и вдохновить учеников, предоставив им свободу для проявления собственной креативности; создание гармоничного учебного пространства, где ученикам комфортно обмениваться идеями и работать в команде. Всё это оказывает положительное влияние на их музыкальность. Особое внимание уделяется эмоциональному интеллекту, который является важной частью формирования способностей к импровизации и музыкальной игре [1, 12]. Эмоциональное вовлечение усиливает творческое выражение, что открывает новые горизонты в хореографии. Это важный аспект, позволяющий нам понять, как развивать музыкальность через самовыражение.

Эффективные методики обучения импровизации включают как теоретические занятия, так и практические упражнения, направленные на укрепление навыков самовыражения и вдохновения для художественного сочинительства. Современные хореографы-педагоги часто используют собственные методики

в работе. Ярким примером служит В.В. Одинев¹ –уникальный специалист, уже восемь лет преподающий в танцевальной студии MyCommunity в г. Ростове-на-Дону. В статье рассматриваются педагогические авторские методы, направленные на развитие музыкальности посредством импровизации.

Метод чередования одинарного исполнения и удвоения элемента на предложенной связке представляет собой группу движений, исполняющихся сначала по одному разу друг за другом. Потом попеременно чередуются повторения сменяются одинарным исполнением. Например: на счет «и» – правая нога выставляется перед собой на пятку без веса; на счет «раз» – правую ногу подводим к левой опорной ноге в положение «накрест», левое колено плотно прижато и находится за правым коленом; на счет «и» – левая нога из положения «накрест», отставляется за себя и выполняет «молоточек» (удар по полу носком позади опорной ноги); на счет «2» – левую ногу заводим к правой опорной ноге в положение «накрест», левое колено плотно прижато и находится за правым коленом; на счет «и» – правая нога выставляется перед собой на пятку без веса; на счет «3», «и», «4» – по шестой позиции шаг на месте правой ногой, затем левой и снова правой, чуть притопывая. Эта же комбинация выполняется зеркально с левой ноги. Затем предлагается удвоение через одно движение: на счет «и» – правая нога выставляется перед собой на пятку без веса; на счет «раз» – правая нога отрывается от пола и повторно выставляется перед собой на пятку без веса; на счет «и» – правую ногу подводим к левой опорной ноге в положение «накрест», левое колено плотно прижато и находится за правым коленом; на счет «два» – левая нога из положения «накрест», отставляется за себя и выполняет «молоточек» (удар по полу носком позади опорной ноги); на счет «и» – левая нога отрывается от пола и опять выполняет «молоточек» позади опорной ноги; на счет «3» – левую ногу заводим к правой

¹ Виталий Витальевич Одинев, двукратный чемпион «Кубка России» 2021/2023 по хип-хопу по версии ОРТО (Общероссийская танцевальная организация), победитель баттлов «Distant Flow» 2024 г. Санкт-Петербург, чемпион международного фестиваля «Samson» 2021, полуфиналист чемпионата мира по хип-хопу по версии IDO (International Dance Organization) 2017 г. Дания, Копенгаген.

опорной ноге в положение «накрест», левое колено плотно прижато и находится за правым коленом; на счет «и» – правая нога выставляется перед собой на пятку без веса; на счет «3» – правая нога отрывается от пола и повторно выставляется перед собой на пятку без веса; на счет «и», «4» – по шестой позиции два акцента в пол на месте правой ногой. Такое чередование можно зациклить или предложить поменять чередующиеся элементы связки, а также предложить медленную, а затем быструю музыку.

В методе чередования сильной и слабой доли выделяется задание, которое позволяет также изолировать различные части тела в работе с музыкальностью: выполняется cross step на три счёта, на счет «1» – шагаем правой ногой в сторону, вес тела посередине, стопы во второй широкой невыворотной позиции; на счет «2» – левая нога отставляется чуть назад с переносом веса в невыворотную IV позицию; на счет «3» – правая нога заносится влево накрест с переносом веса перед левой ногой; на счет «4» – ноги остаются в том же положении, выполняется музыкальный акцент – щелчок пальцами. Затем мы заполняем движениями головы, плеч и корпуса расстояние между сильными долями, рисуя воображаемый ромб: на счет «и» – выполняется акцент головой, подъём плеча или подача диафрагмы. Получается следующая комбинация: на счет «1» – шагаем правой ногой в сторону, вес тела посередине, стопы во второй широкой невыворотной позиции; исходное положение – два плеча и два бедра обращены анфас, голова в естественном положении смотрит вперёд; на счет «и» – акцент головой с запрокидыванием и возвращением исходного положения; на счет «2» – левая нога отставляется чуть назад с переносом веса в невыворотную IV позицию; на счет «и» – подъём и опускание правого плеча; на счет «3» – правая нога заносится влево накрест с переносом веса перед левой ногой; на счет «и» – подаём диафрагму вперёд; на счет «4» – ноги остаются в том же положении, выполняется музыкальный акцент – щелчок пальцами; на счет «и» – подъём и опускание левого плеча.

Импровизация объединяется с музыкальностью и в таком творческом задании, как: танцевальный «хор», где основную мелодию/партию держит ведущий исполнитель, подобравший характерные паттерны (схемы или наборы танцевальных шаблонов), делая партию главенствующей мелодии различной и узнаваемой. Далее исполнители распределяются «по голосам» – партиям, которые развивают основную мелодию в интересующей их тесситуре (высотное положение партии по отношению диапазона партии). С появлением компьютерных технологий обучающийся может убирать звучание инструментов и оставлять, например, только голос, чтобы отчётливее услышать ведущую партию, а также убирать инструменты поочередно.

Занятия импровизацией с использованием мультимедиа включают в себя специфические задания, объединяющие танец, музыкальный размер и ритм. В задании на геометрические фигуры предлагается представить музыкальные размеры в форме этих фигур. Квадрат и трапецию как размер 4/4; круг, овал – размер 3/4; зигзаг и ромб – размер 2/4. Для удобства рисуем в графическом редакторе каждую из фигур и подписываем доли у каждой грани геометрического объекта, выводим изображение на проектор. Поочередно пробуем станцевать фигуру определённой частью тела под музыку с соответствующим размером. Усложнить это задание можно, предложив вместо квадрата станцевать куб в 4-х плоскостях. Одна ладонь двигается по воображаемой прямой, но не по плоскому квадрату, а по трехмерной фигуре в пространстве, описывая и визуализируя её. Такие задания выполняются как solo, так и в паре, а также в группе активных участников, где каждый может выступать отдельным самостоятельным ребром фигуры. Это позволяет повышать уровень развития музыкальности, поскольку танцоры учатся воспринимать музыку не только как фоновый элемент, но и как активный двигатель своего движения. Важно понимать, что музыкальность и танцевальные навыки достигаются не только через регулярные тренировки, но и через эмоциональное взаимодействие с музыкой и окружающим пространством.

Импровизация в хореографии становится важным элементом в формировании не только артистических, но и социальных навыков, которые будут полезны молодежи в дальнейшем, как в личной, так и профессиональной жизни. Танец без музыки утрачивает свою выразительность, поэтому важно, чтобы учащиеся имели возможность глубже осваивать музыкальную направленность своей хореографической практики. Импровизация в хореографии позволяет танцорам экспериментировать, разрушать стереотипы и искать новые языки для самовыражения. В этом аспекте она становится не только инструментом танцевального искусства, но и способом передачи эмоций и идеи, что важно для поколения, стремящегося к искренности и оригинальности в творчестве.

Библиографический список

1. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. – М., 2004. – 495 с.
2. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972. – 384 с.
3. Петрушин В.И. Музыкальная психология: учебное пособие для вузов. – М., 2008. – 400 с.
4. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М., 1985. – 329 с.

О.Д. Кочерга

магистрант,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) ФГБОУ ВО
«РГЭУ (РИНХ)»

Таганрог, Россия;

Научный руководитель: **Т.В. Смолина**

кандидат педагогических наук, искусствовед,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

Таганрог, Россия

**МЕТОДЫ КРАЕВЕДЧЕСКОЙ РАБОТЫ НА УРОКАХ ИЗО,
СПОСОБСТВУЮЩИЕ ПАТРИОТИЧЕСКОМУ ВОСПИТАНИЮ**

Oksana D. Kocherga

undergraduate,

Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)
Rostov State University of Economy

Taganrog, Russia;

Scientific adviser: **Tatyana V. Smolina**

Candidate of Pedagogical Sciences, art critic,
Rostov State University of Economy

Taganrog, Russia

METHODS OF LOCAL HISTORY WORK IN FINE ARTS LESSONS CONTRIBUTING TO PATRIOTIC EDUCATION

Аннотация. В данной статье рассмотрены основные методы краеведческой работы, применяемые на уроках изобразительного искусства с целью патриотического воспитания личности школьников.

Abstract. This article examines the main methods of local history work used in fine art lessons for the purpose of patriotic education of schoolchildren.

Ключевые слова: изобразительное искусство, краеведение, патриотизм, патриотическое воспитание, методы обучения.

Keywords: fine arts, local history, patriotism, patriotic education, teaching methods.

Воспитание любви к Родине – одна из главных задач уроков изобразительного искусства. Для этого подойдут уроки с применением краеведческого материала. Такой материал педагог может включить в программу для решения многих педагогических задач – например, использование краеведческого материала для пояснений и конкретных примеров для воспитания патриотических чувств у обучающихся [2].

Согласно ФГОС НОО, результатом освоения содержания предмета «изобразительное искусство» является сформированность основ художественной культуры, в том числе на материале художественной культуры родного края, патриотического отношения к Родине [6].

Одним из важнейших аспектов успешной реализации вовлечения краеведческого материала в учебный процесс по изобразительному искусству является правильное использование методов обучения [3].

Метод обучения выступает как инструмент вовлечения обучающихся в деятельность, формирования положительного к ней отношения. От того, что будет предметом деятельности школьников на уроке, какие идеи попадут в поле их сознания и какое отношение к этим идеям удастся сформировать учителю, зависит и конечном счете воспитательный эффект обучения.

Среди множества классификаций различных методов обучения можно выделить три основных метода:

– метод «устное изложение» (словесный метод) – «рассказ», «лекция», «беседа», «вопрос-ответ»;

– метод «наглядное обучение». В данном методе используются приемы содержания «показать на конкретном примере». Одним из таких методов может быть экскурсия;

– метод «практической работы». В данном методе на уроках изобразительного искусства применяются упражнения по рисованию, скульптуре, конструированию, анализ художественных произведений.

При выборе методов обучения необходимо учитывать функции содержания предмета, дидактические цели обучения, познавательные возможности обучающихся, уровень методической подготовки учителя, место данного урока в системе уроков. Патриотическая направленность методов обучения предполагает проявление в деятельности обучающихся таких мотивов и психических состояний, которые отражают структуру готовности к защите Родины.

Используемый учителем в процессе урока краеведческий материал значительно влияет на повышение активности учащихся и их участие в ходе урока. Для успешного проведения урока с использованием краеведческого материала имеет большое значение выбор конкретных методов обучения.

Метод «устного изложения» или «словесный метод».

Беседа на уроках по изобразительному искусству – это организованный педагогом разговор, во время которого учитель, пользуясь вопросами, пояснениями, уточнениями, способствует формированию у детей представлений об изображаемом предмете или явлении и способах его воссоздания в рисунке. Специфика метода беседы предусматривает максимальное стимулирование детской активности. Именно поэтому беседа нашла широкое распространение как метод развивающего обучения изобразительной деятельности.

Возрастные особенности влияют на содержание беседы, на степень активности детей. В зависимости от конкретных дидактических задач характер вопросов меняется. В одних случаях вопросы нацеливаются на описание внешних признаков воспринимаемого объекта, в других – на припоминание и воспроизведение, на умозаключение. Требования к вопросам носят общепеда-

гогический характер: доступность, четкость, ясность формулировки, краткость, эмоциональность.

При использовании «словесного метода» обучения на занятиях изобразительным искусством с использованием краеведческого материала для реализации патриотического воспитания обучающихся педагогу необходимо правильно подобрать материал и его количество. Например, в рамках темы урока «городской пейзаж» в средних классах можно рассказать обучающимся историю города и его территориальные особенности, объяснить почему именно на этой территории Петр I решил построить город-крепость, как и почему он был разрушен и как, благодаря Екатерине II, был возрожден. На основе подобного материала педагогу будет очень просто объяснить обучающимся архитектурные особенности города. Подобное использование теоретического краеведческого материала не только помогает обучающимся лучше понять тему урока и его цели и задачи, но и реализует патриотическое воспитание, так как обучающиеся узнают историю своего родного города, начинают понимать территориальные и исторические особенности. начинают больше интересоваться культурой своей малой Родины.

Основные принципы «словесного метода» обучения на занятиях изобразительным искусством с использованием краеведческого материала:

- включение в уроки информации о местных традициях, культуре, истории, природе и других аспектах жизни региона;
- словесные методы должны быть тесно связаны с практической деятельностью учеников;
- использование различных форм словесных методов, таких как лекции, беседы, обсуждения, позволяет разнообразить уроки и сделать их более интересными для обучающихся;
- вовлечение учеников в обсуждение, анализ и интерпретация информации, что способствует развитию критического мышления и интереса к искусству родного края у обучающихся.

Метод «наглядности».

Наглядность – одна из специфических черт изобразительного искусства как учебного предмета. Как известно, обучение изобразительному искусству основано на рисовании с натуры. Такое обучение уже является наглядным. Невозможно проводить занятия тематическим и декоративным рисованием, уроки беседы об изобразительном искусстве без таблиц, моделей, рисунков и репродукций картин художников. Наглядное восприятие предмета представляет собой путь к познанию его сущности, к раскрытию его сущности, к раскрытию его характерных свойств и закономерностей. Наглядность на уроках изобразительного искусства способствует развитию у обучающихся наблюдательности, логического мышления, воображения, зрительной памяти. Наглядные методы обучения не могут быть изолированы от словесных методов обучения. К. Д. Ушинский считал наглядным «такое обучение, которое строится не на отвлеченных представлениях и словах, а на конкретных образах, непосредственно воспринимаемых ребёнком [5].

На уроках учитель может использовать различные средства наглядности: реальные объекты, их изображения, модели изучаемых объектов и явлений. Знание форм сочетание слова и средств наглядности, их вариантов и сравнительной эффективности дает возможность учителю творчески применять средства наглядности сообразно поставленной дидактической задаче, особенностям учебного материала и конкретным условиям обучения.

Наглядность в обучении способствует тому, что у обучающихся, благодаря восприятию предметов и процессов окружающего мира, формируются представления, правильно отображающие объективную действительность, и вместе с тем воспринимаемые явления анализируются и обобщаются в связи с учебными задачами.

К.Д. Ушинский отмечал, что восприятие материала на слух – дело трудное, требующее от учащихся сосредоточенного внимания и волевых усилий. При неумелом ведении урока учащиеся могут лишь внешне «присутствовать

на занятиях», а внутренне – думать о своей или же совсем оставаться без «мысли в голову» [5].

Использование наглядных средств не только для создания у школьников образных представлений, но и для формирования понятий, для понимания отвлеченных связей и зависимости – одно из важнейших положений дидактики. Без применения наглядности, в широком смысле этого слова, нельзя добиться правильных представлений об окружающем, развивать мышление и речь.

На уроках изобразительного искусства почти невозможно обойтись без использования «метода наглядности». Например, на уроке на тему «городской пейзаж» педагог может использовать в качестве наглядных пособий как работы местных художников-пейзажистов, так и фотографии пейзажа родного города. При наличии наглядного краеведческого материала в виде старых фотографий, схем и зарисовок города, педагог с обучающимися могут сравнить как город выглядел в тот или иной период и как сейчас, что находилось на одном и том же месте в разное время.

Подобное использование краеведческого материала в качестве наглядных пособий помогает воспитанию патриотических чувств, так как помогает обучающимся понять важность сохранения культурного и исторического наследия на примере истории родного города.

Специфика применения «метода наглядности» на уроках изобразительного искусства с применением краеведческого материала заключается в следующем:

- изучение природы и архитектуры региона. Краеведческий материал может включать в себя фотографии, видеоматериалы и другие наглядные материалы, которые показывают красоту местной природы и особенности архитектуры. Это поможет обучающимся лучше понять особенности местности;
- проведение экскурсий. Экскурсии по музеям, галереям и другим культурным объектам родного края позволят обучающимся увидеть произведения

искусства вживую, ближе познакомиться с особенностями культуры родного края;

– создание творческих проектов с использованием краеведческого материала предполагает использования различных фотографий, зарисовок, схем, карт местности, репродукций картин местных художников и т. д.

Метод «практической работы».

Практические методы обучения основаны на практической деятельности учащихся. Этими методами формируют практические умения и навыки. К практическим методам относятся упражнения, практические работы.

Под упражнениями понимают повторное (многократное) выполнение умственного или практического действия с целью овладения им или повышения его качества. Упражнения применяются при изучении всех предметов и на различных этапах учебного процесса. Характер и методика упражнений зависят от особенностей учебного предмета, конкретного материала, изучаемого вопроса и возраста учащихся.

Упражнения по своему характеру подразделяются на устные, письменные и графические. При выполнении каждого из них учащиеся совершают умственную и практическую работу.

Помимо основных методов обучения, описанных выше, на занятиях изобразительного искусства с применением краеведческого материала педагог может использовать и другие методы обучения, например:

- литературный (работа с литературными источниками – разного рода печатными изданиями об изучаемом объекте);
- картографический (используются картографические материалы);
- зарисовки;
- фотографирование и видеосъемка объектов.

Для успешной реализации процесса обучения изобразительному искусству на основе краеведческого материала каждый педагог подбирает методы обучения в зависимости от объема и сложности краеведческого материала.

Каждый регион имеет свои территориальные, природные, национальные, языковые, исторические и культурные особенности. Поэтому нет одной единственно верной методики внедрения краеведческого материала в учебный процесс [1].

Ведущая роль в воспитании у обучающихся любви к родному краю отводится педагогу. Поэтому очень важен личный пример учителя, его отношение к культурно-историческому наследию [1].

В целом, для того чтобы преподавание изобразительного искусства в школе и передаваемые знания были на высоком уровне квалификации, учитель, исходя из содержания урока, выбирает наиболее удобный, эффективный способ изложения материала урока, такой как объяснение, обоснование, показ, пересказ. В обучении изобразительному искусству происходят необычайно сложные процессы, в ходе которых учитель использует сразу несколько методов и приемов.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что предмет «Изобразительное искусство» имеет многообразие методов обучения с применением краеведческого материала, что в свою очередь обладает большими возможностями для воспитания патриотических чувств.

Библиографический список

1. Агапова, И.А. Патриотическое воспитание в школе / И. А. Агапова, М. А. Давыдова. – М., 2002. – 250 с.
2. Азаров Ю.Ж. Педагогическое искусство патриотического воспитания школьников // Дополнительное образование. – 2013. – № 6. – С. 37.
3. Веденеева, Г.И. Функции краеведческой работы и процесс социализации личности школьника // Вестник ТГПУ. – 2010. – № 12. – С. 78.
4. Гера Р. Воспитание патриотизма средствами краеведения // Воспитание школьников. – 2005. – № 10. – С. 7.
5. Ушинский К.Д. 1823–1871. Собрание педагогических сочинений Константина Дмитриевича Ушинского. – СПб., 1913. – Т. 2. – 750 с.
6. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования: утвержден Министерством просвещения РФ от 31 мая 2021 г. – № 287. – М., 2020.

Н.Н. Каменева
аспирант,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»
Санкт-Петербург, Россия;
Научный руководитель: **Г.П. Овсянкина**
Доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»
Санкт-Петербург, Россия

АРТ-ТЕРАПИЯ НА ПРИМЕРЕ СТУДИИ «ОБУЧАЕМСЯ МУЗЫКЕ ИГРАЯ»

Natalia N. Kameneva
graduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Sant-Petersburg, Russia;
Scientific adviser: **Galina P. Ovsyankina**
doctor of Arts, professor
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Sant-Petersburg, Russia

ART THERAPY USING THE EXAMPLE OF THE STUDIO «LEARNING MUSIC BY PLAYING»

Аннотация. Сегодня наблюдается замедленное речевое развитие детей, от чего страдает каждый четвертый ребенок. В статье на основе личного практического опыта предлагается использование доступных методов музыкальных занятий – пения, слушания музыки и т. д. в качестве эффективных средств по стимуляции своевременного формирования речевых навыков у детей.

Abstract. Today, there is a slow speech development of children, which affects every fourth child. Based on personal practical experience, the article suggests the use of accessible methods of musical practice – singing, listening to music, etc. as effective means of stimulating the timely formation of speech skills in children.

Ключевые слова: дети полутора лет, задержка речи, пение, музыка, арт-терапия.

Keywords: children one and a half years old, speech delay, singing, music, art therapy.

В условиях глобальных вызовов современности, обусловленных тотальной цифровизацией общества и необходимостью адаптации к постпандемийным реалиям, увеличился рост заболеваний, связанных с психическим расстройством. А это, в свою очередь, усилило значение арт-терапии..

Основанная в 1938 году художником Адрианом Хиллом и введенная им как самостоятельное понятие, арт-терапия была подхвачена американским психологом Маргарет Наумбург. Арт-терапевтические методы были ею систематизированы и интегрированы в клиническую практику. Таким образом,

А. Хилл заложил основы арт-терапии как самостоятельного терапевтического процесса, а М. Наумбург расширила ее границы, соединив с психоанализом и сделав инструментом глубокой психологической работы [7].

Арт-терапия как междисциплинарная область, сочетающая педагогику, психологию и искусство, продолжает развиваться, находя новые применения в образовательной практике и клинических исследованиях.

Хотя итальянский врач и педагог М. Монтессори не формировала свою методику как арт-терапевтическую, ее акцент на индивидуальном темпе развития, сенсорной стимуляции и свободе выбора создает параллели с современными арт-терапевтическими практиками. Пение могло бы усиливать эмоциональное восприятие, рисование – служить проективным методом самовыражения, ритмика – укреплять нейронные связи, а шумовые инструменты – активизировать сенсорные и речевые зоны мозга [6].

Современные исследования демонстрируют многогранность арт-терапии как метода, объединяющего науку и искусство. Интеграция с нейронауками открывает пространство для понимания ее физиологических эффектов, а цифровые технологии расширяют возможности применения.

Арт-терапия стремится достигнуть целостного развития личности через интеграцию эмоционального, когнитивного и сенсорного опыта. В педагогическом контексте она способствует развитию креативности, улучшению коммуникации и преодолению социальных или речевых барьеров у детей.

В нашей стране российский исследователь и практик арт-терапии, доктор медицинских наук А. И. Копытин [2], активно развивает это направление в контексте психотерапии и образования. В соавторстве с А.И. Копытиным Е.Е. Свистовская опубликовала книгу «Арт-терапия детей и подростков» (2007), которая остается актуальной и сегодня благодаря глубокому анализу по применению арт-терапии в работе с молодым поколением [3].

Американский психолог и арт-терапевт К. Мальчиоди, чья работа «Handbook of Art Therapy» является одной из фундаментальных в этой области,

подчеркивает междисциплинарный характер арт-терапии, объединяющий психологию, педагогику и нейронауку [7]. Указанный материал послужил отправной точкой для начала анализа нашего опыта, полученного в ходе работы в студии «Обучаемся музыке играя», рассчитанной на детей с полутора лет, особенно с задержкой речевого развития. Что касается понятия *нейронауки*, то это – междисциплинарная область знаний, занимающаяся изучением нейронных процессов. Существует нейронаучное общество, основанное в 1969, но работа по изучению мозга началось за долго до этого.

Для разработки инновационной методики нами были также использованы работы М.В. Киселевой и В.А. Кулганова [1], А. Татариновой [5]. А для уточнения влияния музыки на психические процессы, прежде всего на развитие музыкальных способностей и музыкального восприятия мы ориентировались на учебник по музыкальной психологии Г.П. Овсянкиной [4].

Целью настоящей статьи является обобщение нашего личного опыта по обучения детей навыкам пения, ритмики и рисования в ходе занятий в студии «Обучаемся музыке играя». Нами использовался арттерапевтический подход, который представляет возможности всем участникам выразить свои чувства в творческой форме. Это особенно полезно для детей, испытывающих трудности с вербальным выражением переживаний.

В разработанной автором статьи методике основополагающим принципом является положение: творческое самовыражение может активно способствовать исцелению и личностному развитию малыша. Варианты арттерапии предполагают включать в этих целях пение, танцы, рисование, скульптуру и театрализацию, а также *взаимодействие* и *синтез* жанров [4]. Именно этому посвящены циклы проводимых нами занятий в студии «Обучаемся музыке играя». Ее программа содержит в разных соотношениях пение, рисование под классическую музыку и танец (ритмику). Если остается время, то на индивидуальном занятии добавляется сказка, рассказываемая педагогом совместно с ребенком с помощью кукольного театра.

Как показал наш опыт работы, наиболее сензитивным возрастом для начала являются полтора года. В этом возрасте физиология ребенка устремлена к освоению речи, его слух чутко реагирует на звуки, и сам малыш (если он в норме) активно повторяет любые звуки обращенной к нему речи. Поэтому именно с помощью пения ребенку наиболее гармонично и легко начинает произносить слова и проговаривать ранее не получавшиеся звуки. Ключевым аспектом арттерапии является именно процессе творчества, естественно ведущий к конечному результату, когда сам творческий акт помогает ребенку расслабиться, снять внутреннее напряжение. По этим причинам арт-терапия весьма эффективна для работы с различными психоэмоциональными проблемами: стресс, тревога, травма, самооценка.

В итоге нашего длительного (лонгитюдного) эксперимента за 25 лет было установлено, что большинство детей с задержкой речевого развития нуждаются в коррекции психоэмоционального состояния профессиональными методами.

Для детей от полутора до четырех лет важно создать такое безопасное и поддерживающее пространство, когда они могут свободно исследовать свои чувства и переживания через искусство. Этому хорошо способствует музыка, которая должна быть в центре внимания, и посредством ее построить общение с ребенком. Тогда, как показали наши наблюдения, он с легкостью понимает этот естественный язык: музыка вызывает сильные эмоции, мозг активизируется, и все это является благотворной основой для осуществления желанной цели ребенка – сказать первый слог, начать говорить, вступить в коммуникационный процесс с людьми. Наш опыт работы в студии «Обучаемся музыке играя» свидетельствует, что многие дети в возрасте от полутора до четырех лет, произносили первые слоги в процессе пения простых и понятных для них песенок. Именно пение легче всего помогает выразить переживания и эмоции. При этом сам певческий процесс способствует и научает как справиться с ними.

Невозможно передать радость ребенка от осознания того, что у него получается пропеть или сказать понятным для других участников процесса первый слог нужного слова в песенке. Ребенок мгновенно реагирует на повторение успешно сказанного слога, пытаясь получить положительное подкрепление результата в эмоциональной поддержке педагога или мамы. Тут хочется уделить отдельное внимание умению педагога вовремя наладить с малышом обратную связь, похвалить его, повысить самооценку.

Пение простых песенок/попенок в течении месяца при постоянных занятиях два раза в неделю по 20 минут, с учетом индивидуального подхода, непременно приведет к тому, что ребенок, который в полтора года не разговаривал, начнет пропевать один из запомнившихся слогов. И этот первый слог «проторит» дорожку, которая должна выстроиться для успешного освоения речи. Таким образом налаживается психоэнергетический процесс: сигнал головного мозга стимулирует эмоциональную окраску слова, которая, в свою очередь, стимулирует речевой аппарат.

Учеными (в частности, М.В. Киселевой и В.А. Кулгановым) доказано, что для того, чтобы ребенок сказал слово, оно должно пройти через эмоциональный центр головного мозга. А эту окраску как раз и помогает дать пропеваемое слово, со всеми средствами музыкальной выразительности [1].

Самое трудное для педагога – дожидаться, когда ребенок начнет пропевать слоги и подпевать слова. Иногда приходится при кропотливой работе ждать месяц, два, полгода, и только тогда ребенок начинает подпевать. Разумеется, существуют дети с такими существенными отклонениями в здоровье, которые не начнут подпевать. Однако в данной статье, эти случаи мы не затрагиваем.

В Древней Греции очень ценилась мера. В современной действительности человек возвращается к пониманию значимости меры во всем. Определенная мера лежит в основе пополнения словарного запаса ребенка (сначала только пассивного), и он начинает пропевать первый ударный слог песенки, как

правило выделенный интонационно. В связи с этим необходимо подчеркнуть, что песенки для маленьких детей должны быть не длиннее строфы, иметь ясную квадратную структуру, четкий метроритмический рисунок. В студии «Обучаемся музыке играя» дети поют песенки композитора Елены Михайловны Попляновой из сборника «Палочки-скакалочки» (музыкальные игры, песенки и танцы для малышей).

На основе 25-летнего опыта работы в студии «Обучаемся музыке играя» можно сделать такие выводы:

Во-первых, самый благодатный возраст для начала занятий музыкой (в том числе пением) – полтора года. Дети, которые в полтора года начинают петь, потом всю жизнь чисто интонируют, у них хороший музыкальный слух и прекрасные остальные основные музыкальные способности. Они любят музыку, и она сопровождает их всю последующую жизнь, которая безусловно становится богаче и счастливее.

Во-вторых, пение является одним из важнейших видов эстетической деятельности ребенка для своевременного овладения речью. С учетом современных статистических данных, по которым каждый четвертый малыш начинает говорить с отставанием, это ключ для решения проблемы.

Библиографический список

1. Киселева М.В., Кулганов В.А. Арт-терапия в психологическом консультировании. – СПб., 2020. – 64 с.
2. Копытин А.И. Методы арт-терапии в преодолении последствий травматического стресса. – СПб., 2015. – 208 с.
3. Копытин А.И., Свистовская Е.Е. Арт-терапия для детей и подростков. – М., 2007. – 197 с.
4. Овсянкина Г.П. Музыкальная психология. – М.: Союз художников, 2016. – 240 с.
5. Татарина Е. Арт-терапия. 15 направлений. – Киев, 2013.
6. Caracchione L. The Creative Journal: The Art of Finding Yourself. – Ohio: Swallow Press, 2015. – 201 p.
7. Malchiodi C. A. Handbook of Art Therapy. – NY: Guilford Press, 2011. – 496 p.

Н.Б. Пушина
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Московский педагогический
государственный университет»
Москва, Россия

ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ НА ИНСТРУМЕНТЕ (ФОРТЕПИАНО) КАК ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ВОСПИТАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ

Nataliia B.Pushina
Candidate of Art History, Associate Professor,
Moscow Pedagogical State University,
Moscow, Russia

LEARNING TO PLAY AN INSTRUMENT (PIANO) AS AN IMPORTANT COMPONENT OF SCHOOLCHILDREN'S EDUCATION

Аннотация. В статье изложен взгляд автора на оптимальную модель системы общего образования, в которой музыкальное искусство будет занимать важное место; обосновывается необходимость более серьезного, чем ранее, приобщения детей к музыке, включая обучение игре на инструменте (фортепиано), ввиду того, что полноценные занятия музыкой являются мощным средством развития интеллектуальной, эмоциональной и личностной сферы школьника, что подтверждается специальными исследованиями в области изучения мозга человека; в качестве образца приводится пример английской системы общего образования, в которой музыка занимает важное место.

Abstract. The article presents the author's view on the optimal model of the general education system, in which musical art will occupy an important place; justifies the need for more serious than before, introducing children to music, including learning to play an instrument (piano), due to the fact that full-fledged music lessons are a powerful means of developing the intellectual, emotional and personal spheres. This is confirmed by special research in the field of studying the human brain; an example of the English general education system in which music occupies an important place is given as an example.

Ключевые слова: нейронные связи, музыкальная деятельность, интеллектуальное развитие, культура, история музыки, логическое мышление, радость творчества.

Keywords: neural connections, musical activity, intellectual development, culture, music history, logical thinking, the joy of creativity.

В настоящее время во всём мире в образовании преобладают демократические тенденции. На первом плане в европейской педагогике стоит личная мотивация ребёнка, то есть его свободный выбор направления творческой деятельности. Это важный ориентир для выстраивания дальнейшего развития ребёнка для воспитателя.

Известны высказывания выдающихся деятелей науки и культуры о незаменимости занятий музыкой, являющейся уникальным, универсальным, невербальным, интонационно богатым языком. Издавна музыка была неразрыв-

но связана с поэзией, философией и математикой. Выражая эмоциональное содержание, музыкальное искусство подчиняется логике, строгим законам формы. Соответственно, средствами музыкального искусства развивается эстетическое восприятие, философское и логическое мышление. Это важная и очень эффективная составляющая развития детского интеллекта.

Многие деятели культуры говорят об уникальной ценности именно музыкального искусства в жизни человека. Видный ученый и психолог В.М. Бехтерев указывал на необходимость воспитания детей в первую очередь через музыкальное искусство. В своих работах он констатировал, что занятия музыкой совершенствуют внимание, память; обостряют чувства и оказывают влияние на нравственно-эстетическое развитие человеческой личности. Бехтерев писал, что первое элементарное эстетическое впечатление ребёнок получает от музыкального ритма материнской песни, сопровождаемой покачиванием младенца. Затем вскоре развивается звуковысотное восприятие (различение высоких и низких звуков), и потом уже тембровое. Различая окраску звука (тембры), ребёнок «уже неодинаково относится к игре на разных музыкальных инструментах одних и тех же пьес» [3, 6]. Говоря о самом раннем периоде жизни ребёнка, Бехтерев отмечает, что «нельзя забывать, что слух, как воспринимающий орган, для ребёнка ещё важнее зрения» [там же, с. 8].

«Если вы хотите, чтобы ребенок сделал первый шаг к Нобелевской премии, начинайте не с химии, начинайте с музыки. В музыке сокрыты все формулы, все знания, все глубины», – отмечает музыкальный просветитель Михаил Казиник [6, мин. 8]. На наш взгляд, здесь справедливо отмечено, что занятия музыкой помогают детям стать успешными, что музыка помогает развивать абстрактное мышление, необходимое для научных открытий¹. Кроме того, занятие музыкой поднимает общий культурный уровень человека.

¹ М.С.Казиник, говоря о нобелевском лауреатстве, под занятиями музыкой подразумевает в том числе (наряду со слушанием) и занятия игрой на инструменте.

М.С. Казиник утверждает, что человек культуры не может быть одинок, беден или бездомен [7].

В музыкально-педагогических кругах известно, что приобщение к музыкальному искусству происходит с самого раннего детства и начинается со слушания музыки. Следующим этапом приобретения музыкального опыта является воспроизведение мелодии голосом (пение) и затем воспроизведение звуков на музыкальном инструменте (инструментальное музицирование). В этой цепи наиболее распространённым является второй этап, поскольку вокальное и хоровое музицирование доступно практически каждому человеку. Многие детские педагоги справедливо считают, что именно пение создает самые «благоприятные условия для формирования общей музыкальной культуры» [1, 41], что разучивание мелодий «путем их вокального воспроизведения развивает способность слухового музыкального восприятия» [1, 73].

В советское время основным массовым видом детской музыкальной деятельности было хоровое пение. В то же время изучение музыкальной грамоты и игра на музыкальном инструменте не были *обязательным* предметом общего образования. Что же касается советской музыкальной школы, которая была отделена от общеобразовательной, то она была сильнейшей в мире – благодаря строгому отбору детей, высокой степени авторитарности в преподавании. В результате, дети, не выдерживавшие сложностей и психологического напряжения, признавались (в том числе самими детьми и их родителями) неспособными к музыке. С другой стороны, та же авторитарность, высокая требовательность, нацеленность на результат, сложные, хорошо сбалансированные программы, воспитание «бойцовского» характера ученика, довольно строгая конкурсная основа (те, кто не справлялся, безжалостно исключался из числа учеников, вынужден был бросать занятия) – всё это придавало занятиям в музыкальных школах профессиональную направленность и ориентацию. Лучшие педагоги славились тем, что при всей строгости они умели сохранить и развить индивидуальность ученика, умели в дружеской и доступной форме

преподносить искусство игры на инструменте. Но это были занятия, направленные на воспитание будущего профессионального музыканта, благодаря чему наши молодые музыканты неизменно завоёвывали первые места на сложнейших международных конкурсах.

Как было указано выше, советская музыкальная школа не была частью общего образования. Наоборот, она была отделена от него, как обучение только для способных детей. Часто занятия музыкой приносили учащемуся моральные травмы. Однако не будем забывать о многочисленных домах культуры, домах пионеров, где было множество, часто бесплатных, кружков, что расширяло образовательные возможности занятий искусством. Но всё это не входило в круг обязательных предметов общеобразовательной школы.

В XXI веке картина меняется. Система дворцов культуры упразднена и превратилась в дорогостоящие детские творческие студии. Музыкальная школа советского образца привлекает сегодня далеко не всех родителей и учащихся по причине строгого расписания занятий и экзаменов. К тому же, в эпоху тотального приобщения детей к компьютеру, падает престижность прилежных занятий музыкой. Большое количество детей приобретают так называемое «клиповое мышление», из-за чего ребёнку сложно удерживать напряжённую концентрацию внимания в течение протяжённого времени.

Занятия «для себя» также ослабились из-за того, что ослаблена мотивация, а терпеливый кропотливый труд в учёбе не ценится так, как это было раньше. Само трудолюбие перестало считаться среди школьников важным, престижным качеством личности. Это вполне сочетается с установками современных психологов и западноевропейских детских педагогов на то, чтобы не оказывать давления, не принуждать ученика к труду, а ждать, когда это желание само проснётся. Всё это часто усиливается недостаточным уважением к профессии педагога, к значению его роли в становлении и развитии личности. Да и выбор профессии стал зависеть преимущественно от того, насколько заработок будет обеспечивать комфортную жизнь. Таким образом, престиж

профессии музыканта-исполнителя среди широких слоёв населения снизился. Большинство тех, кто занимается в детстве музыкой, не планируют стать профессиональными музыкантами. Строгие требования предпрофессиональных программ музыкальных школ устаивают очень немногих, а общеразвивающие программы представляются излишне ни к чему не обязывающими. И именно поэтому, на наш взгляд (возможно, это вопрос дискуссионный), в настоящее время назревает необходимость пересмотреть отношение к музыкальному образованию.

Сегодня дети гораздо меньше стали интересоваться хоровым пением – само название школьного предмета, в связи с этим, поменялось: вместо «пения» в программах значится «музыка». Содержание дисциплины теперь в большей степени связано со слушанием музыки и с общекультурными теоретическими знаниями – по истории музыки, как правило, в её связи с культурными событиями, традициями, с историей государства.

Среди современных ученых, всё больше тех, кто придает большое значение игре на музыкальных инструментах, как занятию, помогающему максимально развивать интеллект и нейронные связи головного мозга. Всё чаще слышатся голоса специалистов, связанных с детской педагогикой, о том, что именно занятия на музыкальном инструменте дают наибольший эффект для развития мозга. Многие учёные, занимающиеся проблемами развития мозга человека, и музыкальные педагоги твёрдо стоят на той позиции, что обучение игре на инструменте это «не десерт» [8]. Об этом говорят и концертирующие музыканты (М. Плетнёв), и педагоги-просветители (М. Казиник, Ю. Монастыршина, Д. Кирнарская), и ученые, исследующие мозг человека (Т. Черниговская, В. Бехтерев¹).

¹ См. работы В.М. Бехтерева:

«Музыка как лечебное средство» (1913 г.),

«Значение музыки в эстетическом воспитании ребенка первых дней его детства» (1915), «Вопросы, связанные с лечением и гигиеническим значением музыки» (1916).

Напрашивается вопрос: в какой форме занятия музыкой будут наиболее эффективны для развития ребёнка? Что же происходит с широким музыкальным образованием сегодня?

Как правило, дети в раннем возрасте отзывчивы на звучание музыки и на вопрос: «Хочешь ли ты заниматься музыкой?» чаще всего отвечают положительно. Но, когда начинается обучение игре на инструменте, требующее регулярных занятий, от мастерства педагога зависит, сохранится ли любовь к музыке и к музицированию. Как знают опытные педагоги и воспитатели, все дети, за очень малым исключением, имеют музыкальные способности, позволяющие заниматься на инструменте на определённом индивидуальном уровне с целью интеллектуального и личностного развития. Занятия по обучению игре на инструменте, прежде всего на фортепиано, вместе с изучением музыкальной грамоты должны, на наш взгляд, войти в обязательную программу общеобразовательных школ. Причем программа должна быть направлена на воспитание менталитета, на совершенствование умственного, гуманитарного и эстетического развития школьников.

Инструментальное музицирование является наиболее сложным этапом приобщения к музыкальному искусству. Здесь включается не только слуховое внимание, но и конструктивное мышление, контроль за координацией движений и много других компонентов.

На наш взгляд, наилучший пример детского музыкального образования мы находим в Великобритании. Из открытых источников [9] известно, что в настоящее время уроки музыки включены в учебную программу всех государственных школ Англии. Развитию музыкальной грамотности придаётся важное значение, так как музыкальные занятия формируют эстетические вкусы, улучшают творческие способности и повышают общий уровень образованности. Музыка входит в учебный раздел, посвящённый «творчеству и самовыражению» [5, с. 34].

До 9 класса музыка является обязательным предметом. В старшей школе (с 14 до 18 лет) урок музыки относится к предметам «на выбор» [9]. Если после многих лет изучения музыки в школе ученики решают продолжать своё развитие в этом направлении, их ждут профессиональные музыкальные школы и консерватории.

Английскими учёными было установлено, что сочинение музыки развивает творческое мышление больше, чем исполнение уже написанного произведения. Также было установлено, что слуховые участки коры головного мозга у тех, кто начал заниматься музыкой в раннем детстве, задействованы при восприятии музыки на 25% больше, чем у остальных людей. В то же время музыкальные способности и даже талант могут развиваться в процессе обучения [3]. В силу вышеизложенного становится понятным, почему в школьную программу по музыке было введено сочинение музыки [9]. Также было доказано, что музыка эффективно влияет на развитие мозга, благодаря тому что в процессе занятий развивается речь, моторика, эмоциональный интеллект и навыки сотрудничества.

Национальная учебная программа для школ Англии и Уэльса появилась в 1988 году. В соответствии с ней музыку планировалось включить в учебный план общеобразовательной школы. В 1992 году в программе были прописаны целевые направления в занятиях музыкой: исполнение и сочинение, прослушивание и оценка музыки. «Концепция учебной программы состоит, по существу, в поощрении разных видов активной деятельности в процессе обучения музыке. Деятельность характеризуется и определяется такими понятиями, как «исполнение» (включая пение, публичные выступления, упражнения, сочинение (импровизация, исследование и развитие музыкального материала, создание законченного произведения, досочинение музыки), «оценивание» (анализ, оценка, сравнение, информирование, приспособление, улучшение), а также «слушание и применение» (слушание, узнавание» [5, 35]. «Основным содержанием официальной школьной

программы по музыке являются исполнение, сочинение, слушание и оценивание музыки» [там же, с. 36]. «При обучении детей 8–11 лет «сочинению» необходимо, в соответствии с учебным планом, объяснять им, как “а) импровизировать, развивая ритмический и мелодический материал по время исполнения, и б) изучать, выбирать, комбинировать и организовывать музыкальный материал в музыкальные структуры”» [там же, с. 37].

В третьей версии учебной программы по музыке (2000 г.) было указано, что знание, понимание и умение следует развивать при помощи «взаимосвязанных навыков» исполнения, сочинения и слушания музыки. Были детально прописаны девять уровней музыкальной подготовки, уровней музыкальных достижений [5, 34]. В программе также отмечено, что все дети способны обучаться музыке и достигать в ней определенных результатов [там же 5, с. 36].

В то же время музыка используется на занятиях по теоретическим и практическим предметам для создания определённой атмосферы. Особенно часто это применяется в специализированных школах для детей с замедленным развитием или психическими отклонениями [5, 38]. Национальная учебная программа по музыке затрагивает и такую сложную проблему как обучение детей с особенностями развития¹ (дети с различными ментальными проблемами и расстройствами, например, дислексия, диспраксия, различные спектры аутизма).

В настоящее время внутри каждой общеобразовательной школы существует музыкальная. Если некоторое время назад были возможны занятия в течение учебного дня, то теперь музыкальные занятия проводятся преимущественно после занятий по групповым предметам.

Образовательными организациями ABRSM и Trinity были разработаны конкретные требования по каждому уровню подготовки для таких разделов обучения, как игра на инструменте, теория музыки. Экзамены принимают независимые комиссии, состоящие из специалистов, не работающих в данной

¹ Special Educational Needs

школе. «На экзамене необходимо исполнить три разнохарактерные пьесы, представляющие композиторов разных эпох и стилей, гаммы, арпеджио, чтение с листа (это сложная часть экзамена, так как уровень читки с листа в Великобритании очень высок) и наконец, ответить на вопросы комиссии, касающиеся теории, гармонии, анализа форм, сольфеджио и музыкальной литературы.

Соответственно знаниям, навыкам и уровню грейда ученик получает сертификат. Если не считать подготовительный грейд, в целом система основана на восьми грейдах. Восьмой уровень соответствует первому-второму курсу российского музыкального училища», – рассказала нам преподаватель фортепиано из Лондона Ана Джонстон. – «Ученик, имеющий сертификат пятого грейда, получает от школы стипендию, оплачивающую уроки приглашенного школой педагога музыканта. Кроме этого, музыкально одаренные дети готовятся сдать специальный предмет (GCSE music или еще выше уровень A-LEVEL music), дающий дополнительные баллы для поступления в ВУЗ. За уровень шестого, седьмого и восьмого грейда ученик получает баллы, так называемые "кредиты", которые учитываются при поступлении в университеты.

Музыка является частью национальной учебной программы для детей в возрасте от 5 до 14 лет, и её следует преподавать тщательно спланированным и последовательным образом, точно так же как математику, английский язык или естественные науки. Главное, что мне нравится в английской системе образования – это основная ее цель: учить молодежь думать, уметь сконцентрировано работать, быть предельно внимательными к деталям, непрерывно совершенствовать знания, навыки и выдержку».

Занятия музыкой – это не только эстетическое воспитание, но и средство интеллектуального развития ребёнка. В наше время назрел вопрос о гармонично сбалансированной программе развития детей, об усовершенствовании школьных программ и включении музыкального искусства в учебный процесс для всех, без исключения, учащихся.

По нашему мнению, занятия на музыкальном инструменте, прежде всего, фортепиано, поднимет обучение и воспитание наших школьников на качественно новый, высокий уровень. И здесь перед учителем встанет необходимость в виртуозной подаче сложного материала в доступной форме; умения грамотно подобрать репертуар для каждого ученика с учётом его индивидуальности. А перед педагогическими вузами ещё острее выявляется задача подготовки педагогов высочайшей культуры и эрудиции. Учитель по призванию, серьёзный специалист, понимающий свою миссию – этот тип педагога становится всё более и более востребованным.

Библиографический список

1. Арисменди А.Л. Дошкольное музыкальное воспитание. – М., 1989. – 175 с.
2. Бехтерев В.М. Значение музыки в эстетическом воспитании ребенка с первых дней его детства. – М., 1916. – 13 с.
3. Бодина Е.А. Великобритания: Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепции XXI века. URL: <https://studme.org/> [Дата обращения: 11.03.2025].
4. Василенко В.В. В.М. Бехтерев о влиянии возвышенных звуков музыки на человека и общество // *Philharmonica. International Music Journal*. – 2021. – № 2. – С. 1–10. – URL: <https://nbpublish.com/> [Дата обращения: 16.03.2025].
5. Грэхем Ф. Уэлч. Великобритания / Как учат музыке за рубежом. – М., 2009. – 208 с. – Гл.3. с. 29–41.
6. Музыка как универсальное средство развития ребёнка. Видеовебинар. – URL: <https://rutube.ru/> [Дата обращения: 10.03.2025].
7. Познахарёва Е. Михаил Казиник: если хотите, чтобы ваш ребенок стал Нобелевским лауреатом, научите его музыке. – URL: <https://vsluh.ru/novosti/obshchestvo/> [Дата обращения: 10.03.2025].
8. Черниговская Т.В. Стратегия обучения. – URL: <https://rutube.ru/video/> [Дата обращения 16.03.2025].
9. Уроки музыки для подростков: опыт Великобритании – Русская инициатива: общественная организация реальных действий по популяризации и сохранению русского языка, литературы и культуры за рубежом. – URL: <https://youfrom.ru/2020/> [Дата обращения 16.03.2025].

Л.Л. Алексеева

доктор педагогических наук, доцент,
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
Химки, Россия

ЦИФРОВИЗАЦИЯ ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ: К ВОПРОСУ О ПАРАДИГМЕ ИССЛЕДОВАНИЙ

Larisa L. Alekseeva

Doctor of Pedagogical Sciences, Associate professor,
Moscow State Institute of Culture
Khimki, Russia

DIGITALIZATION OF EDUCATION IN THE FIELD OF ARTS: ON THE QUESTION OF THE RESEARCH PARADIGM

Аннотация. В статье рассматриваются актуальные проблемы взаимосвязи процесса цифровизации и системы образования в области искусств; приводятся примеры классификации применения цифровых технологий в практике. Автором обозначается востребованность современной парадигмы исследований образования в области разных видов искусств для дальнейшей разработки системы противодействия угрозам и вызовам в условиях цифровизации.

Abstract. The article discusses topical problems of the relationship between the digitalization process and the system of education in the field of arts; Examples of classification of the use of digital technologies in practice are given. The author indicates the relevance of the modern paradigm of research in education in the field of various arts for the further development of a system for countering threats and challenges in the context of digitalization.

Ключевые слова: искусство, образование, цифровизация, снижение рисков, исследования.

Keywords: arts, education, digitalization, risk reduction, research.

На современном этапе отечественное образование в области разных видов искусств неотделимо от цифровизации, сопряженной с широким внедрением многообразных технических средств для организации обучения, управления, контроля и т. д. В числе наиболее острых проблем можно выделить именно те, что непосредственно связаны с обучением искусству, а также с воспитанием и развитием молодого поколения на основе искусства и художественно-творческой деятельности с применением цифровых технологий на всех уровнях образования, от дошкольного и включая высшее. Бесспорные

преимущества и очевидные недостатки, риски и угрозы от «цифры» для развития системы образования в целом, особенности воздействия на растущего и взрослого человека, формирование духовного мира, нравственности и эстетического вкуса, этичность и эмоциональная культура, профессионализм в искусстве, творческая деятельность и ее имитация – эти и многие другие важные вопросы находят сегодня свое отражение в целом ряде научных трудов [4; 6; 8; 10].

Вместе с тем, в настоящее время сложно говорить о существовании теоретически обоснованной и детально разработанной системы противодействия негативному влиянию цифровых технологий, включая и образование в области искусств. Как известно, данная область с уникальным для человечества универсальным образным языком крайне тонка, специфична и глубока в своем художественном познании мира, характеризуется особым смысловым единством в многообразии и многообразным в едином. Очевидно, система противодействия необходима сегодня для будущего, поскольку разработка теории и практики «в цифре» для всех областей современного научного знания – это общая тенденция развития, вряд ли обратимая. От нас, ученых и педагогов разных учреждений, зависит, чем будет содержательно наполнено цифровое образование в области искусств, какие эффективные педагогические средства, действенные способы, приемы и т.п. обеспечат сохранение отечественных ценностей и «снятие угроз», минимизацию рисков на основе адекватных и проверенных в практике ресурсов.

Формы и ряд дидактических средств, применяемых сегодня, равно как и многие содержательные аспекты образования в области разных видов искусств, кардинально изменились под мощным воздействием цифровых технологий. И этот процесс столь же интенсивно воздействует на состояние и развитие научной мысли, разработку теоретико-методологических вопросов. По сути, идет трансформация гуманитарного знания вообще, его динамичная «оцифровка», включая педагогику как науку, педагогику искусства как об-

ласть гуманитарного знания. Не первый год отечественному научному сообществу, учителям и методистам известно о педагогике цифровых искусств, цифровом искусстве в педагогике, цифровой дидактике и ее влиянии на достижения обучаемых, а также о педагогической концепции цифрового профессионального образования и обучения [2; 3; 9], сопутствующих и неизбежных рисках цифровизации образования, и прежде всего, в контексте функций искусства (гносеологической, преобразующей, эстетической и т. д.).

В связи с этим представляется крайне важным проведение масштабных исследований, причем не только выявляющих, констатирующих негативы влияния на человека новейших технологий от «цифры», хотя это безусловно значимо для четкого представления о том, что именно необходимо преодолевать обучающему для достижения результатов образования в области разных видов искусств. В гораздо большей степени требуются сегодня исследования в части более интенсивного поиска разнообразных педагогических средств, нацеленных на минимизацию и дальнейшее устранение цифровых рисков образования молодого поколения в области искусств. Напомним одно из проницательных высказываний Д.Б. Кабалецкого, как нельзя более дающее всем нам – педагогам, исследователям, – ключевой ориентир для актуализации теории и практики в области искусств, снижения угроз эпохи цифровизации образования: «Но если в науке и технике каждое новое открытие, включая в себя предыдущие, как правило, все же «отменяет» их и таким путем становится новой ступенькой в лестнице прогресса, то в искусстве иначе.

Пушкин «не отменил» Шекспира, Пикассо «не отменил» Рембрандта, Шостакович «не отменил» Мусоргского» [5, 192]. В этой логике приоритетным и незыблемым остается концепт для современной и будущей, подверженной обновлениям от «цифры», педагогической теории и практики в области разных видов искусств: *приоритет отечественных культурно-исторических традиций в обучении, воспитании и развитии детей и юношества.*

Сложность организации и проведения как масштабных, так и локальных исследований, связанных с изучением всестороннего влияния цифровизации на процесс образования в области разных видов искусств, очевидна и неоспорима. Но, как отмечается в одной из современных научных работ, «еще не сложилась парадигма исследования цифровизации» [6, 101], и с этим мнением трудно не согласиться. В отношении образования в области искусств вопрос усложняется многократно, исходя из того общеизвестного, что искусство является особой формой общественного познания, в самом содержании его видов сосредоточен ничем не заменимый духовный потенциал, нравственно-эстетический опыт всего человечества, ему присуща образная природа и универсальный, особый образный язык. А освоение обучающимися этого языка – «через переживание», «очеловечивание мыслей и чувств», – сверхзадача для каждого педагога искусства любого уровня современного образования.

Одним из первых «шагов» в направлении актуализации теории и практики образования и дальнейшей разработки парадигмы исследований в области искусств для столь необходимого сейчас снижения рисков цифровизации можно считать классификацию. В ряде научных работ настоящего времени имеются неоднократные и убедительные попытки классификации цифровых технологий, имеющих рисков цифровизации в профессиональном образовании и обучении [2, 70–79; 7]. К примеру, предлагается классификация, где разные группы рисков выделяются для преподавателей (владение цифровыми технологиями, мотивация профессиональной деятельности, качество преподавания), обучающегося (познавательный процесс и мыслительные функции, сохранение здоровья, профессиональные навыки, поведение) и образовательного процесса (содержание, управление, организация) [7, 238–239].

Для образования в области искусств классификация в части использования цифровых технологий вообще (далее – ЦТ) на элементарном уровне вполне осуществима с трех позиций – *продуктивности, неэффективности, рискованности*. Обозначенные позиции видятся вполне применимыми и в рамках

каждого из современных уровней образования (обучения, воспитания, развития) в области разных видов искусств:

- *продуктивность* определяется наличием художественно-творческих достижений обучающихся, качеством конкретных итогов разнообразной образовательной деятельности в каком-либо виде искусства с помощью ЦТ;

- *неэффективность* обуславливается значительным отклонением полученных результатов обучения, воспитания, развития от поставленных целей при использовании различных ЦТ;

- *рискованность* заключается в отсутствии итоговых достижений от заявленных целей обучения и воспитания при очевидных угрозах для гармоничного развития обучающихся.

Напомним в связи с этим и о Распоряжении Министерства просвещения Российской Федерации «Об утверждении методических рекомендаций для внедрения в основные общеобразовательные программы современных цифровых технологий» (от 18 мая 2020 года, № Р-44), с описанием возможных рисков и рекомендациями по их управлению. Очевидно, что с учетом интенсивного развития цифровых технологий у каждого педагога искусства (учителя, преподавателя) в общеобразовательной и высшей школе необходимый и достаточный перечень применяемых цифровых технологий будет постоянно дополняться, обновляться. И это постепенно будет расширять направления исследований, поиск наиболее продуктивных технологий «от цифры».

Предлагаемая классификация представляется перспективной и для исследования воздействия разнообразных *организационных форм* учебной деятельности на основе цифровых технологий, в том числе в виртуальной, дополненной и/или смешанной реальности. Общеизвестно, насколько интенсивно новейшие технологии способствуют привлечению обучающихся к участию в фестивальном и конкурсном движении, увлеченному участию в художественно-творческих проектах онлайн, а также в дистанционном обучении разным видам искусства, включая цифровые арт-практики и т. д. Тем более, что полу-

ченные итоговые количественные результаты (участников, лауреатов, дипломантов и др.), будут наглядны и убедительны.

Гораздо сложнее исследовать влияние цифровых технологий на все, что имеет отношение к качественной стороне образования в области искусств, в первую очередь, к его *содержанию*. Широкое распространение искусственного интеллекта, активное использование нейросети для генерации визуальных изображений, создания текстов (научных, литературных и т.п.), компиляции музыкальных композиций на основе готовых шаблонов и многое другое, что уже имеется в содержании образования всех уровней и в разных видах искусства, обостряет до максимума вопрос о достоверности передаваемого содержания. Так, в одной из работ современными учеными настоятельно подчеркивается необходимость экспертизы «цифрового образовательного контента», причем не только «на соответствие контента ФГОС и информационной безопасности, но и дидактическим принципам педагогики, научной картине мира» [1, 94]. Исследователями ставится вопрос о «разработке методических материалов для детей, учителей и родителей в области цифровой безопасности и гигиены и включении их содержания в основную образовательную программу» [там же, с. 94]. Для парадигмы исследований в области искусств вопрос содержания с четкими границами, например, в виде «эффективного» и «недопустимого» следует считать принципиально важным.

Применяемые в практике *методы и приемы* от «цифры» также могут быть классифицированы с позиции продуктивности, эффективности, рискованности. Другое дело, что не всегда в процессе обучения разным видам искусства можно четко разделить влияние цифровых технологий от воздействия традиционных методов обучения, исторически сформировавшихся и зарекомендовавших себя в широкой образовательной практике. Нередко педагогами новейшие технологии и традиционные способы обучения искусству применяются в совокупности, и в этом случае, представляется целесообразным и логичным изучение с позиций продуктивности, неэффективности и рискованно-

сти во взаимосвязи методов и приемов, т. е. оптимальном сочетании традиционного и цифрового. Можно утверждать, что известные сегодня преимущества цифровых технологий с безусловной опорой на исторически сложившиеся отечественные традиционные подходы, методы и приемы обеспечат необходимое качество образования (обучения, воспитания, развития) в области разных видов искусств.

Очевидно, сколь значимо не только то, что транслируется педагогом, с помощью каких именно методов и приемов, но и что «остается» от обучения искусству в общеобразовательной, высшей школе и др. При чем остается не на формальном уровне в виде объема необходимой и достаточной информации по завершении изучения учебных предметов, курсов, дисциплин (модулей). Но в виде понятного многим ученым и педагогам-практикам «эффекта воздействия», в котором и сосредоточено главное – глубокий эмоциональный интерес, как вообще, так и профессиональный, к какому-либо виду (или разным видам) искусства, равно как и действительная увлеченность самим процессом и результатом художественно-творческой деятельности, но не только лишь «собой» в искусстве и нацеленности на получение дипломов, наград и др.

Приведенные примеры классификации не являются исчерпывающими, но для направлений исследований представляются целесообразными, поскольку цифровизация, цифровые технологии рассматриваются с точки зрения влияния (воздействия) на субъекты образовательного процесса (хотя и не на все), а также на образовательный процесс, его качественное содержание. При имеющихся различиях этих примеров в целом – организация и управление, формы учебной деятельности и методы достижения результатов образования, – это единый ракурс. И парадигма исследований образования в области искусств может основываться на изучении влияния ЦТ на образовательный процесс, всех его субъектов и на итоговые результаты. Масштабные, локальные, однофакторные, комплексные, моно-, междисциплинарные и т. п. исследования и выводы очевидно будут способствовать формированию системы проти-

водействия вызовом и рискам «от цифры». Не менее интересным, хотя и гораздо более сложным может быть научный поиск в связи с воздействием «цифры» и в несколько другом контексте, с позиций функций искусства, например, познавательной, преобразующей, социальной, эстетической, воспитательной, прогностической, компенсаторной. Парадигма исследований в этом контексте видится скорее идеальной моделью, чем реально осуществимой, возможно пока.

Данная работа не претендует на полноту в смысле обозначенных позиций для классификации цифровых технологий, организации и проведения перспективных исследований. Это в большей мере привлечение внимания научного и педагогического сообщества к широкому обсуждению и разработке парадигмы исследований современного отечественного образования в области разных видов искусств, для снижения рисков и дальнейшего «восхождения человечества по многовековой лестнице очеловечивания чувств и мыслей», по словам Б.М. Неменского. От того, насколько логичной и целесообразной будет такая парадигма зависит цифровое будущее педагогики искусства в виде обновленных стратегий и традиционных концептов, совершенствующейся теории, методологии и т. д. Чем будет наполнено содержание «в цифре» – одухотворенным, «живым» дыханием искусства, извечным средоточием нравственно-эстетического опыта всего человечества, или только лишь генерацией и модификацией, замещением «от техно», и как сохранить отечественное, традиционное в эпоху цифровизации, задача весьма сложная. Однозначно можно сказать об исходном и неизменном регулятиве в парадигме исследований: *цифровые технологии ради восполнения и сохранения духовной природы и сущности взрослеющего человека.*

Библиографический список

1. Адольф В.А., Адольф К.В. Угрозы цифровизации образования и их решение // Научный компонент. – 2022. – №1(13). – С. 88–95.
2. Блинов В.И., Сергеев И.С., Есенина Е.Ю., Биленко П.Н., Дулинов М.В., Кондаков А.М. Педагогическая концепция цифрового профессионального образования и обучения: монография / под науч. ред. В.И. Блинова. – М., 2020. – 112 с.

3. Захаров А.В. Цифровое искусство в педагогике и педагогика цифровых искусств // «Инженерная мысль»: сб. докл. Республиканской научно-практической конференции, посвященной 90-летию КНИТУ-КАИ, Казань, 25 ноября 2022 года. – Казань: Изд-во: Казанский государственный технический университет им. А.Н. Туполева. – С. 144–147.
4. Ипполитов С.С. Искусственный интеллект как деструктивный фактор в гуманитарном образовании, исторической науке и творческих индустриях: к постановке проблемы // Новый исторический вестник. – 2024. – № 3 (81). – С. 215–228.
5. Кабалевский / сост. Л.В. Школяр, Е.Д. Критская. – М., 2005. – 224 с.
6. Маниковская М.А. Цифровизация образования: вызовы традиционным нормам и принципам морали // Власть и управление на Востоке России. – 2019. – № 2 (87). – С. 100–106.
7. Прохорова М.П., Лебедева Т.Е., Ксенофонтова А.И. Риски цифровизации в профессиональном образовании // Проблемы современного педагогического образования. – 2020. – № 66-3. – С. 236–240.
8. Савлучинская Н.В., Лыкова Е.С., Морозкина Е.А. Художественное образование в период цифровой глобализации // Современные наукоемкие технологии. – 2022. – №11. – С. 193–197.
9. Штакк Е.А., Беляева А.В., Молоканова Ю.П., Беляев Г.Ю. Цифровая дидактика и ее влияние на достижения обучающихся // Нижегородское образование. – 2022. – № 2. – С. 4–12.
10. Шунков А.В., Тараненко Л.Г., Дворовенко О.В. Феномен цифровизации культуры и искусства в России // Мир русскоговорящих стран. – 2024. – № 2 (20). – С. 105–128.

М.С. Бережная

кандидат психологических наук,
доктор педагогических наук, профессор
Финансовый университет при Правительстве РФ
ФГБНУ «Институт содержания и методов обучения»
Москва, Россия

МЕТОД ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ ПРИ ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КАДРОВ В ЦИФРОВОЙ СРЕДЕ

Maria S. Berezhnaya

Candidate of Psychological Sciences,
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
Financial University under the Government of the Russian Federation
Institute of Content and Teaching Methods
Moscow

THE METHOD OF EDUCATIONAL PROJECTS IN PREPARATION TEACHING STAFF IN THE DIGITAL ENVIRONMENT

Аннотация. В статье обсуждается применение проектного подхода как ключевого метода в процессе подготовки будущих педагогов, рассматриваются основные принципы реализации метода образовательных проектов, такие как проблемная ориентированность, активное участие и коллаборация, а также его историческое развитие от начала XX века до современности. Основанный на идеях Дж. Дьюи и других видных педагогов, метод направлен на развитие практических навыков и творческого мышления студентов, что становится особенно актуальным в условиях быстро меняющегося образовательного ландшафта. Далее

акцентируется внимание на значении цифровой образовательной среды, которая предоставляет новые возможности для реализации проектной деятельности, такие как интерактивность, доступность и персонализация. Исследуются особенности подготовки преподавателей к использованию современных технологий в обучении и подчеркивается необходимость внедрения методик, основанных на деятельностном и средовом подходах.

Система педагогического дизайна, рассматриваемая в контексте проектного обучения, включает в себя ключевые этапы, такие как анализ потребностей, проектирование, разработку, реализацию и оценку учебного процесса. Предложенная методика позволяет студентам не только получать теоретические знания, но и активно применять их на практике, развивая критическое мышление, навыки работы в команде и способность к саморефлексии.

Abstract. This article discusses the application of the project approach as a key method in the training of future educators. It explores the fundamental principles of implementing the educational project method, such as problem orientation, active participation, and collaboration, as well as its historical development from the early 20th century to the present. Based on the ideas of John Dewey and other prominent educators, the method aims to cultivate practical skills and creative thinking among students, which has become particularly relevant in the context of a rapidly changing educational landscape.

Furthermore, the article emphasizes the significance of the digital educational environment, which offers new opportunities for project-based activities, including interactivity, accessibility, and personalization. It examines the specific aspects of preparing teachers to utilize modern technologies in education and highlights the need for the implementation of methodologies grounded in activity-based and environmental approaches.

The system of pedagogical design, viewed in the context of project-based learning, encompasses key stages such as needs analysis, design, development, implementation, and evaluation of the learning process. The proposed methodology enables students not only to acquire theoretical knowledge but also to actively apply it in practice, thereby fostering critical thinking, teamwork skills, and the capacity for self-reflection.

Ключевые слова: метод образовательных проектов, педагогический дизайн, цифровая образовательная среда, проектная деятельность

Keywords: method of educational projects, pedagogical design, digital educational environment, project activities

Метод образовательных проектов рассматривается как подход, при котором учащиеся погружаются в выполнение конкретной задачи, выбирая тематики, планируя деятельность и взаимодействуя с другими участниками и преподавателями. Основные принципы метода включают активное участие, коллаборацию, проблемную ориентированность, исследовательский и творческий подходы.

Метод проектов, рассматривающийся как план действий и обозначенный термином, возник в начале XX века в американских сельскохозяйственных школах, где его связывали с потребностями практического производства. Д. Снезден в 1908 году ввёл термин «проект», легализованный Бюро воспитания в 1911 году. Основываясь на концепциях Дж. Дьюи, метод стал акценти-

ровать активное участие учащихся в процессе обучения, предполагая, что личный опыт является основой для развития мышления. Дьюи утверждал, что школа должна формировать навыки и качества, необходимые для жизни в условиях индустриальной концентрации.

В дальнейшей разработке метода проектного обучения выделяется У.Х. Килпатрик, который акцентировал внимание на активной позиции учащихся и адаптации учебного процесса к их интересам и потребностям. Коллингс обобщил американский опыт, проводя примеры разнообразных проектов для школьников и критикуя традиционную систему обучения.

В России идеи проектного обучения начали развиваться параллельно с американскими в начале XX века. П.Ф. Каптерев подчеркивал значимость развивающего обучения, акцентируя внимание на умении ученика учиться. П.П. Блонский утверждал, что школа должна быть местом, где дети учатся жить, а не просто запоминать теорию. С.Т. Шацкий, основываясь на принципах проектного обучения, стремился к подготовке учащихся к реальной жизни через практическую деятельность [3].

Метод проектов активно применялся в советских школах 20-х годов, но впоследствии его идеи были осуждены и не нашли серьезного применения до недавнего времени. Тем не менее, метод продолжал развиваться за пределами России, внедряясь в образовательные системы многих стран и адаптируясь к условиям современного образования, где стал неотъемлемой частью подготовки студентов и школьников к реальности. В 1993 году метод проектов был вновь введён в российское образование.

Отдельно необходимо отметить, что образовательные проекты в цифровой среде имеют также свои отличия. Цифровая образовательная среда включает разнообразные технологии и ресурсы, которые расширяют возможности обучения и обеспечивают доступность знаний. Особенности этой среды являются доступность, интерактивность, персонализация, мультимедийность и возможность онлайн-коммуникации, что создает новые вызовы, такие как не-

обходимость подготовки педагогов к новым технологиям. В условиях постоянного роста потребности в высококачественном обучении традиционные методы уже не способны удовлетворить сложные запросы, что обуславливает необходимость применения новых подходов [1]. Обоснованно в данной связи будет применение деятельностного (Л.С. Выготский, А.Н. Леонтьев) и средового подходов (И.А. Баева, Т.Н. Носкова), позволяющих представить проектную деятельность в условиях цифровизации [4].

Цифровая среда поддержки проектной деятельности (ЦСП) представляет собой инновационный элемент, способствующий формированию цифровых компетенций и поддерживающий проектную деятельность через обратную связь, в том числе и саморефлексию учащихся [2]. ЦСП становится средством для анализа и коррекции проектной работы. Необходимо в данной связи подчеркнуть, что подготовка будущих педагогов включает как традиционные, так и новые компоненты, обеспечивая возможность выходить за рамки учебного процесса.

В связи с вышесказанным, педагогический дизайн представляет собой важную дисциплину в современной образовательной системе подготовки педагогов в цифровой образовательной среде, направленную на создание эффективных учебных материалов. Основная задача педагогического дизайнера заключается в анализе потребностей учащихся и формировании целей обучения, адекватных современным вызовам. На практике, этот процесс включает в себя такие этапы, как: анализ (выявление потребностей), проектирование (структурирование материала), разработка (создание учебных элементов), реализация (внедрение в систему) и оценка (анализ результатов).

Среди ключевых принципов педагогического дизайна выделяются привлечение внимания, четкость целей, представление нового материала, сопровождаемое практикой и обратной связью. Классическая модель ADDIE служит основой для системного подхода к разработке учебных курсов, при этом су-

ществуют и альтернативные методики, такие как SAM и ALD, предлагающие более гибкие и итерационные подходы к разработке учебных программ [5].

В условиях современного образовательного процесса актуальным становится использование проектной деятельности как одного из методов обучения, способствующего развитию у студентов не только профессиональных компетенций, но и критического мышления, креативности и навыков работы в команде. Рассматривая подготовку будущих педагогов по дисциплине «Педагогический дизайн в цифровой среде», можно выделить методику, направленную на активизацию учебной деятельности через интеграцию проектного обучения.

Данная методика базируется на принципах конструктивизма, в основе которых лежит идея о том, что знание формируется через взаимодействие с окружающей средой и является результатом активной деятельности учащегося. В контексте педагогического дизайна в цифровой среде это означает, что студенты должны не только осваивать теоретические аспекты проектирования образовательных продуктов, но и применять эти знания на практике.

Первый этап данной методики заключается в создании мотивационного контекста. Преподавателю следует определить актуальные проблемы или вызовы, с которыми сталкиваются современные образовательные учреждения. Это может быть, например, необходимость внедрения новых цифровых инструментов в обучение, разработка инклюзивных образовательных ресурсов или создание интерактивных платформ для дистанционного обучения. Студенты могут работать в малых группах, что позволит им развивать навыки коммуникации и сотрудничества, а также обеспечит более глубокое понимание обсуждаемых вопросов.

На втором этапе осуществляется исследовательская деятельность. Студенты, опираясь на современные научные исследования, статьи и практические кейсы, должны проанализировать избранную проблему, изучить существующие решения и выделить их достоинства и недостатки. В этот период

важно поощрять использование цифровых инструментов для сбора и анализа информации, таких как онлайн-опросы и интервью. Этот процесс будет способствовать развитию критического мышления и аналитических навыков у будущих педагогов.

Третий этап подразумевает непосредственное проектирование образовательного продукта. Студенты должны разработать прототип своего образовательного ресурса, исходя из полученных знаний и анализа. Важным аспектом здесь является минимизация теоретических отступлений и акцентирование на практической стороне вопроса. Преподаватель может предложить различные форматы проектов: создание интерактивных курсов, разработка мобильных приложений для обучения или создание мультимедийных презентаций.

На заключительном этапе студенты представляют результаты своей проектной деятельности. Этот процесс может включать в себя презентации, обсуждения и конструктивную критику, как со стороны преподавателя, так и со стороны других участников. Данная форма организации учебного процесса позволяет не только продемонстрировать полученные результаты, но и развивает у студентов умение аргументировать свои решения, работать с обратной связью и адаптироваться к критике.

Преимуществом такой методики является ее гибкость и адаптивность. Преподаватель может вносить изменения в структуру проектов в зависимости от специфики группы и актуальности обсуждаемых тем. Кроме того, использованные подходы могут быть легко интегрированы в другие дисциплины, создавая междисциплинарные связи.

В заключение необходимо отметить, что метод проектной деятельности в рамках подготовки педагогов для работы в онлайн-среде представляет собой мощный инструмент формирования у учащихся необходимых профессиональных компетенций, актуализируя и активизируя их образовательный процесс и обеспечивая подготовку к вызовам современного образовательного пространства.

Библиографический список

1. Дидактическая концепция цифрового профессионального образования и обучения / П.Н. Биленко [и др.]; под науч. ред. В. И. Блинова. – М., 2019. – 98 с. – URL: <http://murindkol.ru/> [Дата обращения: 20.04.2025].
2. Козина Н.Д. Организация проектной деятельности студентов бакалавриата с использованием цифровой среды поддержки // Письма в Эмиссия.Оффлайн (The Emissia.Offline Letters). 2021. № 8 (август). – URL: <http://emissia.org/offline/> [Дата обращения: 20.04.2025].
3. Метод проектов в профессиональном обучении педагогов: монография. – Новосибирск, 2013. 142 с.
4. Трудности и перспективы цифровой трансформации образования / А.Ю. Уваров [и др.]; под ред. А. Ю. Уварова, И. Д. Фрумина. – М., 2019. – 343 с.
5. Формирование цифровой грамотности обучающихся: Методические рекомендации для работников образования в рамках реализации Федерального проекта «Цифровая образовательная среда» / авт.-сост. М.В. Кузьмина [и др.]. – Киров: ИРО Кировской области, 2019. 47 с. URL: <https://www.kirovipk.ru/> [Дата обращения: 20.04.2025].

В.В. Дубровский

старший преподаватель,

ФГБОУ ВО «Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»

Елец, Россия

ПРИМЕНЕНИЕ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Vladimir V. Dubrovsky

Senior Lecturer,

Bunin Yelets State University

Yelets, Russia

APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN MUSICAL ACTIVITIES

Аннотация. В статье рассматриваются два направления творческого применения нейросетей в музыкальной деятельности. Первое направление – это генерация текстов. Второе направление – это создание музыки или аранжировки. Данное направление представляет собой широкий охват различного функционала: от улучшения качества сведения звуковых дорожек в чистовые музыкальные композиции, повышения качества звучания до использования в живых выступлениях для контроля над вокалом.

Abstract. The article considers two directions of creative application of neural networks in musical activity. The first direction is text generation. The second direction is music creation or arrangement. This direction represents a wide coverage of various functions: from improving the quality of mixing audio tracks into clean musical compositions, improving the sound quality to using them in live performances to control vocals.

Ключевые слова: нейросеть, искусственный интеллект, генерация текстов песен, генерация музыки.

Keywords: neural network, artificial intelligence, song lyrics generation, music generation.

Искусственный интеллект стремительно развивается и входит в нашу повседневную жизнь. Один из ключевых вопросов современности, как разви-

тие искусственного интеллекта скажется прежде всего на профессиональной деятельности. В разрезе данной дискуссии мнения колеблются от позитивных ожиданий по поводу замены рутинной части работы до страха потери рабочего места. Считается, что наименее подвергнутся изменениям профессии, связанные с ручным трудом. Особый интерес в этом плане представляют профессии певца и музыканта, поскольку в их деятельности интегрированы физические и творческо-интеллектуальные аспекты.

Музыкант или певец в своей деятельности применяет следующие виды действий: выступает перед публикой, осуществляет межличностное общение, работает с информацией (получение, анализ, оценка, синтез), осуществляет творческий процесс, выполняет физические упражнения и т. д. Все эти действия можно классифицировать как физические и ментальные, творческие и рутинные. Очевидно, что многие рутинные операции нейросеть вполне безболезненно может осуществить, однако применительно к аспектам творческой деятельности относятся и моральные, и технические вопросы.

Многие музыканты используют нейросети для создания текстов песен. Многие современные нейросети способны при тонком обучении генерировать различные эмоции в поэтическом тексте. М. Фокс, Г. Вайдьянатан, Дж.Л. Бриз пишут, что идея создания компьютером текста песни или поэзии была реализована еще в 1982 году. В начале 2000-х годов программное обеспечение ASPERA позволяло генерировать рифмованные и ритмические тексты песен из заданного прозаического текста. В 2010-2018 эту функцию прекрасно выполняло такое программное оборудование, как Stanford PoS Tagger, Titular, LyriCloud [2].

С развитием технологий глубокого обучения и методов искусственного интеллекта, таких как искусственные нейронные сети и рекуррентные нейронные сети, процесс автоматизированного создания текстов песен перешел на качественно новый уровень. Искусственные нейронные сети представляют собой структуру, состоящую из множества искусственных нейронов, организо-

ванных в несколько слоев: входной, выходной и скрытые слои. Данные поступают через входной слой, последовательно обрабатываются в скрытых слоях и преобразуются в конечный результат на выходном слое. В процессе передачи информации между слоями нейронная сеть обучается, анализируя и учитывая данные, полученные на предыдущих этапах.

Рекуррентные нейронные сети представляют собой особый тип моделей глубокого обучения, которые специально адаптированы для работы с последовательными данными, такими как текст или речь. Их ключевое отличие от традиционных искусственных нейронных сетей заключается в наличии механизма обратной связи, который позволяет учитывать информацию из предыдущих слоев при формировании прогнозов. Это делает рекуррентные нейронные сети особенно эффективными для задач, требующих учета разнообразного контекста, таких как генерация текста или анализ речи.

Благодаря внедрению искусственных и рекуррентных нейронных сетей в профессиональную деятельность музыканта или певца процесс создания текстов песен стал более антропоцентричным и точным, что открывает новые горизонты для творчества и автоматизации в музыкальной индустрии. Приведем в качестве примеров несколько современных платформ, позволяющих с эмоциональной точностью генерировать тексты песен: Amper, AIVA, Beatopia, Boredhumans, Jarvis, Jukedek, Freshbots, LyricsStudio, Rytr, Sudowrite, UPDF AI.

Второй аспект использования нейросети музыкантами и певцами – это создание музыки или аранжировки. В современном мире существует множество инструментов, предназначенных для создания музыки. Эти инструменты, включающие как аппаратные, так и программные решения, разработаны для удовлетворения разнообразных потребностей и предпочтений музыкантов и композиторов. Они значительно упрощают процессы сочинения, производства, записи и редактирования музыкальных композиций. Все инструменты для создания музыки можно условно разделить на несколько основных категорий: цифровые аудио рабочие станции, аудиоплагины и мобильные приложения;

аппаратные синтезаторы и MIDI-контроллеры; виртуальные инструменты и библиотеки сэмплов.

Цифровые аудио рабочие станции, такие как Ableton Live и FL Studio, представляют собой мощные программные платформы, которые широко используются для создания, редактирования и сведения музыки. Эти инструменты позволяют музыкантам работать с многодорожечными проектами, применять эффекты и интегрировать сторонние плагины для расширения функциональности.

С развитием программного обеспечения для создания музыки аппаратные устройства не утратили своей актуальности, а, напротив, стали важным дополнением к цифровым инструментам. Аппаратные синтезаторы, драм-машины и MIDI-контроллеры, выпускаемые такими компаниями, как Roland, Moog и Novation, предоставляют музыкантам уникальные возможности для звукового дизайна.

Компании, такие как Native Instruments и Spectrasonics, предлагают музыкантам доступ к обширным библиотекам виртуальных инструментов и сэмплов. Эти ресурсы позволяют создавать разнообразные звуковые текстуры, использовать готовые звуки и эффекты, что значительно расширяет творческие возможности при создании композиций.

Производство музыки представляет собой сложный и многогранный процесс, который включает в себя объединение множества аудиодорожек в единое гармоничное целое. Этот процесс характеризуется высокой степенью субъективности, что делает его вычислительное моделирование и автоматизацию крайне сложной задачей. Одним из ключевых аспектов использования нейросетей в музыкальном производстве является вопрос контроля: насколько глубоко музыкант готов доверить искусственному интеллекту процесс создания музыки?

Д. Моффат, М.Б. Сэндлер выделяют четыре основных подхода к управлению процессом создания музыки посредством искусственного интеллекта.

Инсайтивный подход ориентирует на использование нейросети во вспомогательном качестве, когда автор выделяет определенные области музыкальной ткани, для улучшения которых требуется участие нейросети. Рекомендательный подход, заключающийся в том, что нейросеть предлагает варианты анализа музыкального трека, в то время как окончательное решение находится в компетентности автора. Независимый подход: автор задает нейросети конкретные задачи для улучшения музыкального трека, сохраняя контроль над ключевыми параметрами. Автоматический подход, сущность которого в том, что нейросеть полностью контролирует процесс музыкальной трансформации, автор-человек лишь задает цель и некоторые параметры (например, стиль или звучание) [4].

Искусственный интеллект активно применяется для улучшения качества сведения звуковых дорожек в чистовые музыкальные композиции. Т. МакГарри пишет, что решение данной задачи предполагает моделирование процесса микширования, автоматизацию звуковых эффектов, оптимизацию рабочих процессов и мониторинг производства [3].

Безусловно, нейросети способны значительно повысить качество звучания, однако, как отмечает Дж.Р. Рейсс, творческий процесс по-прежнему требует технических навыков: «Чтобы достичь выдающегося результата при микшировании, сначала необходимо решить базовые проблемы, такие как маскировка звука, размещение микрофонов, балансировка уровней и т. д.» [5].

Искусственный интеллект способен стимулировать креативность в музыкальном производстве. Это связано, как пишут Э. Дерути, М. Грахтен, С. Латтнер, Дж. Нистал, К. Ауамер, с эффектом неожиданности: комбинирование различных вариантов музыкального трека может давать непредсказуемый в коммерческом плане результат (имеется ввиду востребованный результат, коммерчески успешный) [1].

Нейросети активно используют последнее время не только в процессе студийной записи, но и в живых выступлениях. Э. Дерути, М. Грахтен,

С. Латтнер, Дж. Нистал, К. Ауамер приводят примеры использования искусственного интеллекта в поддерживающей роли в реальном времени, обеспечивая интерактивность и отзывчивость во время импровизации или исполнения заранее подготовленных партитур. Примером такого инструмента является Auto-Tune, который используется для коррекции вокала [1].

Наконец, нейросети активно используются для создания аранжировок и последовательностей аккордов. Ampler Music, AIVA, IBM Watson Beat и Google Magenta позволяют музыкантам генерировать уникальные композиции на основе заданных параметров, таких как настроение, стиль и предпочтения в инструментах.

Таким образом, искусственный интеллект становится неотъемлемой частью музыкальной индустрии, предлагая инструменты для улучшения качества звука, расширения творческих возможностей и оптимизации процессов производства и исполнения музыки. Современные нейросети при умелом использовании можно применять для решения не только рутинных, но и творческих задач.

Библиографический список

1. Deruty E., Grachten M., Lattner S., Nistal J., Aouameur C. On the Development and Practice of AI Technology for Contemporary Popular Music Production. // Transactions of the International Society for Music Information Retrieval. – 2022. – Vol. 5(1). – Pp. 35–50. – <https://doi.org/10.5334/tismir.100>.
2. Fox M., Vaidyanathan G., Breese J.L. The impact of artificial intelligence on musicians // Issues in Information Systems. – 2024. – Vol 25. – Iss 3. – Pp. 267–276. – https://doi.org/10.48009/3_iis_2024_121
3. McGarry T. et al. Stratifying ischemic stroke patients across 3 treatment windows using T2 relaxation times, ordinal regression and cumulative probabilities // Proceedings from the International Society of Magnetic Resonance in Medicine (ISMRM) Annual Conference. – 2021. – 29: 3265. – <https://doi.org/10.21427/xcd-4c10>
4. Moffat D., Sandler M.B. Approaches in intelligent music production // Arts. – 2019. – Vol. 8. – Pp. 125.
5. Reiss, J.R. Artificial intelligence in music production: controversy & opportunity // Acoustical Society of America, 183rd meeting. – 2022. – Vol. 28. – <https://doi.org/10.1121/10.0020860>.

Т.С. Грядкина

кандидат педагогических наук, доцент,
ГАОУ ДПО «Ленинградский институт развития образования»
Санкт-Петербург, Россия;

О.А. Бутин

старший преподаватель,
ГАОУ ДПО «Ленинградский институт развития образования»
Санкт-Петербург, Россия;

В.И. Реброва

кандидат педагогических наук, доцент,
Комитет общего и профессионального образования Ленинградской области
Санкт-Петербург, Россия

**СЕТЕВОЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ КАК УСЛОВИЕ
ПОВЫШЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ
ПЕДАГОГОВ В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ
ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

Tatiana S. Gryadkina

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Leningrad Institute for Education Development
Saint-Petersburg, Russia;

Ольга А. Бутин

Senior Lecturer,
Leningrad Institute for Education Development
Saint-Petersburg, Russia;

Veronica I. Rebrova

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Leningrad Institute for Education Development
Saint-Petersburg, Russia

**NETWORK PEDAGOGICAL ASSOCIATION AS A CONDITION
FOR INCREASING THE PROFESSIONAL COMPETENCE OF TEACHERS
IN THE FIELD OF ARTISTIC DEVELOPMENT OF PRESCHOOL CHILDREN**

Аннотация. В статье обсуждаются условия успешной работы сетевого методического объединения педагогов дошкольных образовательных организаций по разным направлениям художественного развития детей. Определены направления и основные результаты такого взаимодействия.

Abstract. The article discusses the conditions for successful work of a network methodological association of teachers of preschool educational organizations in various areas of artistic development of children. The directions and main results of such interaction are determined.

Ключевые слова: взаимодействие, сетевое педагогическое объединение, художественное развитие, профессиональная компетентность, результативность, научное консультирование, педагогические практики.

Key words: interaction, network pedagogical association, artistic development, professional competence, effectiveness, scientific consulting, pedagogical practices.

Повышение профессиональной компетентности педагогов дошкольных учреждений является важнейшим направлением работы. Своеобразие органи-

зации такой работы заключается в тесной связи научных исследований, инновационных подходов с практикой дошкольных образовательных учреждений. Федеральный государственный образовательный стандарт дошкольного образования предъявляет высокие требования к педагогическим кадрам, к их профессионально-педагогической компетентности. Все это создает необходимость определения наиболее эффективных форм повышения компетентности педагогов.

Целью нашего исследования было выявление профессиональных дефицитов педагогов дошкольных образовательных организаций. В исследовании приняло участие более 80 педагогов. Анкетирование педагогов в дошкольных образовательных организациях, входное тестирование слушателей курсов повышения квалификации, анализ результатов самооценки качества образования дошкольными учреждениями, квалификационной аттестации воспитателей, заместителей заведующих по воспитательной работе позволил выявить специфические профессиональные дефициты, связанные с реализацией образовательной области «Художественно-эстетическое развитие».

К таким дефицитам относятся теоретическая подготовленность, отсутствие четких представлений о специфическом влиянии отдельных инновационных педагогических технологий на развитие детей дошкольного возраста, затруднения в организации педагогического процесса, обеспечивающего поддержку интереса к разным видам художественной деятельности, любознательности, инициативы, самостоятельности детей в этих видах деятельности. Были так же установлены затруднения отдельных педагогов и даже педагогических коллективов ДОО в создании условий для качественной реализации ФГОС ДО (психолого-педагогических, кадровых, материально-технических и др.), в организации развивающей предметно-пространственной среды, в выборе содержания образовательной деятельности. Была выявлена необходимость прежде всего практико-ориентированного обучения управленческих и педагогических работников дошкольных образовательных организаций посредством

трансляции успешных образовательных практик, апробации новых форм и технологий образовательной деятельности, возможности обмена опытом и мнениями.

Одной из таких форм обмена опытом и повышения теоретической грамотности является сетевое взаимодействие.

С 2017 года был запущен инновационный проект. Общее научное руководство проектом осуществлялось кандидатом педагогических наук, Ребровой В.И. Было создано сетевое инновационное объединение из восьми дошкольных образовательных организаций (ДОО) Всеволожского района Ленинградской области. В сетевом методическом объединении участвовали МДОБУ «Агалатовский ДСКВ № 1», МОУ «СОШ «Свердловский ЦО»; МДОБУ «Кузьмолловский ДСКВ»; МДОБУ «ДСКВ № 61» Медвежий Стан; МОУ "СОШ" Лесколовский центр образования" Дошкольное отделение; МДОУ «ДСКВ № 59» д. Новое Девяткино; МАДОУ «ДСКВ № 35» п. Бугры; Муринский МДОУ ДСКВ № 1.

В ходе первого этапа исследования – реализации проекта состоялся анализ качества условий и образовательной деятельности (ДОО) – участников проекта с помощью шкал комплексной оценки качества ECERS, был выявлен целый ряд проблем, требующих осмысления и поиска путей решения. Наиболее актуальными оказались вопросы организации предметно-пространственной среды, грамотной разработки образовательной программы, форм планирования, способы образовательного взаимодействия с детьми с акцентом на поддержку детской инициативы, самостоятельности и др. Чрезвычайно значимым оказалось определение доступных форм и способов организации образовательной деятельности (НОД, совместная деятельность, самостоятельная деятельность детей, формы активного отдыха детей и др.) в соответствии с современными требованиями.

Постепенно по мере работы были установлены условия успешной работы сетевого объединения:

- понимание и принятие общей цели всеми участниками сетевого объединения – совместная работа над спектром направлений: от определения идей до апробации образовательных практик, от совместного обучения до обучения друг друга;
- высококвалифицированное руководство и консультирование участников сетевого объединения преподавателями кафедры дошкольного образования ГАОУ ДПО «ЛОИРО»;
- заинтересованность каждого участника в личном профессиональном росте;
- поддержка руководством дошкольных учреждений инновационных начинаний педагогов;
- активное использование внутренних ресурсов ДОО – участников проекта. В распоряжении каждой ДОО были не только собственные ресурсы, потенциал, творческие идеи и, но и ресурсы партнеров. Все это составляло общий методический фонд сетевого взаимодействия.

Такой подход к совместной работе позволил придать ускорение, наполнить образовательный процесс успешными идеями и практиками, позволил педагогам поступательно и сообща разрешать возникающие проблемы, ставить новые задачи.

В проект реализовывался посредством серии мероприятий: повышение квалификации, работа в командах (аналитика ситуаций, постановка проблем и задач, выработка путей для решения задач и т. п.), проведение круглых столов и мастер-классов педагогами ДОО, обязательное включение стажерских практик, демонстрация открытых образовательных форматов (НОД, игровая деятельность, детско-взрослые проекты), создание информационных порталов для трансляции и обмена опытом.

Анализ работы сетевого объединения показал, что для современного педагога особенно важно не только получать информацию, но и увидеть, насколько она применима на практике, каковы ее положительные эффекты и ка-

кие риски могут возникнуть. При этом педагогам важно самим апробировать разнообразные формы организации образовательного процесса, подвести итоги - что удалось, что вызывает вопросы, узнать мнение коллег, иметь возможность задать вопросы, получить внешнюю оценку и экспертные мнения. Эти вопросы ставились на каждой встрече участников сетевого объединения, как очной, так и дистанционной. К дистанционной встрече, как и к очной, каждое учреждение готовило в соответствии с общей темой заседания свое сообщение и видеозапись работы с детьми. В последствии все видеозаписи были доступны для просмотра в группе «ВКонтакте». На первом этапе инновационного проекта было разработано и успешно апробировано множество образовательных практик: форматы непосредственной образовательной деятельности, детско-взрослые проекты, акции, сюжетно-ролевые игры как формы организации образовательного процесса, самостоятельные познавательные активности детей, способы образовательного взаимодействия с родителями. Особый интерес у педагогов вызвали мероприятия, связанные с изучением пейзажей Ленинградской области художников А.Куинджи, В.Серова, И. Шишкина, А. Рябушина, Л. Лагорио, А. Рылова, Н. Крылова. В. Поленова, Н. Дубовского и др.

На втором этапе исследования – реализации проекта разрабатывались эффективные варианты календарного планирования, диагностических материалов, организовывались семинары научными консультантами кафедры дошкольного образования, существенно наполнялся сайт проекта. На этом этапе особое внимание уделялось совершенствованию педагогической компетентности педагогов в области организации среды, созданию центров художественной активности, способам организации проектной деятельности с детьми.

На третьем этапе эксперимента - реализации проекта приоритетными направлениями являлись разработка моделей образовательного дня, анализ эффективности успешных образовательных практик в области художественно-эстетического развития детей, организации группового пространства, проектной деятельности. Основными формами работы были стажировки, мастер-

классы, круглые столы, конкурсы, научные консультации преподавателей кафедры дошкольного образования ГАОУ ДПО «ЛОИРО». Все материалы (консультации, опыт работы в виде текстов, конспектов, фотографий, видеоматериалов) размещались в свободном доступе на сайтах проекта и дошкольных образовательных организаций, активно обсуждались педагогами.

Эффективным средством повышения компетентности педагогов оказалось ежегодное подведение в конце учебного года итогов конкурса «Лучшие образовательные практики» на конференции участников сетевого объединения в конце учебного года, Региональном Форуме педагогических идей и инновационных практик: «Среда для художественно-эстетического развития детей», «Песочная анимация или рисование песком как условие развития художественного воображения», «Развитие коллективного творчества на основе детских интересов», «Рисунок как основа изобразительного творчества», «Роль детского дизайна в развитии творчества и эстетического мировоззрения дошкольников».

Многие из апробированных способов и форм образовательной деятельности были обобщены и опубликованы в всероссийском периодическом журнале «Детский сад будущего – галерея творческих проектов». Все статьи и конспекты содержат описание позиции педагога как непосредственного участника развивающего взаимодействия, а не только как «передатчика» знаний. Это представляет новизну для многих педагогов ДОО особенно на этапе собственного поиска путей решения проблемы соответствия своей деятельности требованиям ФГОС ДО. Отдельные лучшие практики работы с детьми, апробированные в сетевом объединении, опубликованы в сборнике «Успешные образовательные практики в образовательной деятельности детского сада» и доступны педагогам дошкольных учреждений Ленинградской области». Особое внимание при обсуждении эффективных практик реализации образовательной области «Художественное развитие» уделялось организации проектной деятельности. Эффективные проекты были представлены по темам «Кон-

струируем из бумаги», «Родная природа в произведениях художников Ленинградской области», «Народное искусство Ленинградской области»; «Волховский розан»; «Музей хохломы», и др. Участниками сетевого объединения были апробированы, разработаны и реализованы разнообразные педагогические практики развития художественной деятельности детей: рисование на воде – «эбру», техника правополушарного рисования; творческая деятельность с использованием «3-d ручки»; создание костюмов, и декораций для театрализованной деятельности; элементы парциальной программы «Музыка пробуждает эмоции».

Почти на каждом заседании сетевого методического объединения затрагивались проблемы, связанные с повышением эффективности реализации образовательной области «Художественно-эстетическое развитие». Обсуждались вопросы возможности и целесообразности интеграции этой области с образовательными областями «Познавательное развитие», «Речевое развитие», «Физическое развитие», организации предметно-пространственной среды групповых помещений, общего пространства дошкольных учреждений для удовлетворения потребностей детей, поддержки одаренных детей, осуществления дифференцированного подхода с учетом особенностей развития каждого ребенка, использования специальных приемов стимулирования и поддержки инициативы и самостоятельности детей в разных формах работы: творческая мастерская, праздники, развлечения, тематические музыкальные вечера, недели творчества, дидактические игры, выставки рисунков и поделок, создание книг – самоделок и т. д.

К основным результатам нашего исследования следует отнести следующие.

1. В ходе реализации проекта произошли качественные изменения в компетентности педагогов. Это проявилось в подходах к организации образовательного взаимодействия с детьми и родителями, переориентация педагогических умений от традиционной передачи знаний к совместному с

детьми поиску, игровому взаимодействию, созданию условий для самостоятельных действий, ориентировке на детские инициативы как при поддержке познавательной, так и двигательной деятельности детей.

Было установлено, что наиболее эффективной оказалась такая форма работы сетевого методического объединения как очные встречи с посещением конкретных дошкольных образовательных учреждений.

2. Была подтверждена необходимость научного консультирования, партнерского взаимодействия сетевого методического объединения с кафедрой дошкольного образования ГАОУ ДПО «ЛОИРО».

3. В ходе реализации проекта некоторые участники СНО достигли очень высоких результатов в своей педагогической деятельности (стали победителями Всероссийских, региональных конкурсов по направлению «Художественно-эстетическое развитие»

4. Выявленные затруднения современных педагогов были учтены при разработке новых программ дополнительного образования в ГАОУ ДПО «ЛОИРО»: «Педагогические условия развития художественной деятельности дошкольников в соответствии с ФОП ДО»

5. Выявленные точки роста педагогов дошкольных организаций были учтены при создании учебно-методических пособий, которые используются слушателями курсов повышения квалификации:

- Грядкина Т.С., Реброва В.И., Бутина О.А. Педагогические условия поддержки познавательно-исследовательской деятельности дошкольников: учебно-методическое пособие. – СПб.: ГАОУ ДПО «ЛОИРО», 2021. – 183 с.,
- Грядкина Т.С., С.В.Никитина, Бутина О.А., И.А. Лыкова Формирование навыков безопасного поведения у детей дошкольного возраста: учебно-методическое пособие. – СПб.: ГАОУ ДПО «ЛОИРО», 2024. – 229 с.

Опыт работы дошкольных организаций, участников сетевого объединения в виде докладов был представлен на межрегиональных научно-практических конференциях, региональных съездах по дошкольному образованию в 2023 и 2024 годах.

6. Работа сетевого методического объединения способствовала изменению роли родителей при осуществлении детско-взрослых проектов, акций, досугов и праздников. Родители воспитанников стали выступать в роли заинтересованных, инициативных партнеров.

Таким образом, в ходе исследования была доказана эффективность использования сетевого педагогического объединения в качестве условия повышения профессиональной компетентности педагогов дошкольных образовательных учреждений в области художественного развития детей дошкольного возраста.

Библиографический список

1. Майер А.А. Сопровождение профессиональной успешности педагога ДОО: методическое пособие. – М., 2012. – 128 с.
2. Федеральная образовательная программа дошкольного образования. – М., 2024. – 224 с.
3. Федеральный государственный образовательный стандарт дошкольного образования: утв. приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 17 октября 2013 г. № 1155 // Российская газета. – 2013. – 25 ноября.
4. Трофимова О.А. Повышение эффективности педагогического образования на основе сетевого взаимодействия с применением логистического подхода / Оксана Александровна Трофимова // Педагогическое образование в России. – 2015. – № 7. – С. 229–233.

А.Ю. Яшина

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия.

Научный руководитель: **О.В. Грибкова**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия

РАЗВИТИЕ НАВЫКА САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ

Anna Y.a Yashina

graduate student,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia;
Scientific adviser: **Olga V. Gribkova**
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

Аннотация. В статье рассматривается цифровизация образовательной среды, с акцентом на использование дополнительных электронных средств обучения в процессе самостоятельной работы.

Abstract. The article examines the digitalization of the educational environment, with an emphasis on the use of additional electronic learning tools in the process of independent work.

Ключевые слова: цифровая образовательная экосистема, самостоятельная работа, обучение, мотивация, технологический прогресс, инновационные разработки.

Keywords: digital educational ecosystem, independent work, learning, motivation, technological progress, innovative developments.

Все более стремительный технологический прогресс диктует определенные условия для всех сфер общественной жизни. Сегодня, современному квалифицированному специалисту необходимо соответствовать данным условиям, обладать необходимыми компетенциями и быстро ориентироваться в меняющейся среде. В результате процесса внедрения и использования возможностей искусственного интеллекта для оптимизации многих рабочих процессов в ближайшем будущем ожидается спрос на уникальных специалистов, обладающих новым спектром профессиональных компетенций.

В связи с этим на образовательную систему возлагается важнейшая функция как на основной центр подготовки профессиональных кадров. Следовательно, образовательная система в первую очередь должна быть обеспечена необходимыми для профессиональной работы передовыми средствами технологического прогресса. Мы видим, что в образовательную систему широко внедряются современные технологии. В них входят системы управления обучением, включающие в себя широкий функционал и для организации обучения и для автоматизированного управления образовательным учреждением, обучение с использованием компьютерной техники и мультимедийного оборудования, различные инновационные разработки, в том числе профессорско-преподавательского состава.

В настоящее время цифровизацию сферы образования исследуют такие ученые как Б.Е. Стариченко, И.Ш. Мухаметзянов, М.А.Маниковская, А.Ю. Уваров, И.Д. Фрумин.

В статье «Современное состояние исследований по проблеме формирования цифровой образовательной экосистемы» М.С. Чванова и А.А. Молчанов рассматривают цифровизацию образования с точки зрения образовательной экосистемы. Исследуя различные понятия цифровой образовательной экосистемы, они сформулировали уточненное определение, которое звучит как «Цифровая образовательная экосистема – сложная сеть цифровых технологий, инструментов, ресурсов и услуг, интегрированных и взаимосвязанных для реализации целей образования и исследовательской деятельности. Она включает множество заинтересованных сторон: преподавателей, обучаемых, администраторов, исследователей и других - которые взаимодействуют друг с другом и с технологическими ресурсами и услугами» [7, 281]. Здесь же М.С. Чванова и А.А. Молчанов выделяют свойства и компоненты системы. По мнению авторов, цифровая образовательная экосистема включает в себя комплекс цифровых технологий, таких как:

- LMS – системы управления обучением;
- средства коммуникации;
- виртуальные лаборатории и средства моделирования;
- онлайн-библиотеки и научно-образовательные ресурсы;
- мобильные приложения;
- инструменты для совместной работы;
- новые инструменты оценки;
- персонализированное обучение [7, 282].

Переход на обучение с использованием цифровых технологий не происходил одномоментно и потребовал определенных усилий со стороны всех участников образовательного процесса, в том числе с точки зрения необходимости приобретения специфических цифровых компетенций для работы в новой

реальности. В настоящее время лекция с использованием интерактивной доски или дистанционное обучение стали привычной формой проведения занятия для многих образовательных учреждений.

На сегодняшний день результаты от внедрения цифровых технологий цифровой образовательной экосистемы оцениваются неоднозначно. Положительными моментами считают доступность образования из разных уголков мира, возможность построения индивидуальных траекторий обучения, доступность информационно-образовательной среды, формирование цифровых компетенций. Однако, с другой стороны это возрастающее цифровое неравенство, информационная перегрузка, возможные сложности с самоорганизацией при образовательном процессе с применением дистанционного, онлайн или гибридного обучения.

С учетом современных достижений в области технологий в военном институте (военных дирижеров) разрабатываются уникальные дополнительные средства обучения. Они представляют собой электронные тренажеры и другие инновационные средства обучения, такие как тренажер-симулятор виртуальной реальности, программы для решения определенных задач, например записи и анализа звуковых осциллограмм при работе над игрой на духовом инструменте.

Следует сказать, что специфика обучения в музыкальных учебных заведениях построена на непосредственной передаче профессионального мастерства от преподавателя ученику. Такие дисциплины как дирижирование, академическое пение, инструментальное исполнительство (к примеру, фортепиано, оркестровые духовые и ударные инструменты и т. д.) и многие другие предполагают исключительно контактное обучение в процессе проведения индивидуального занятия. На индивидуальных занятиях в музыкальных учебных заведениях основой обучения является обратная связь от преподавателя через непосредственное общение.

Однако, как следствие цифровизации, сегодня мы наблюдаем как, наряду с традиционными методами, находят применение и дополнительные средства обучения. Так, в институте военных дирижеров, такие инструменты как электронные-тренажеры, электронные учебники, тренажеры-симуляторы могут использоваться как во время индивидуальных занятий, так и во время проведения самостоятельной работы.

Если во время проведения индивидуального занятия данные технические средства вспомогательный инструмент для преподавателя, то во время самостоятельной работы эти инструменты при правильном использовании могут значительно повысить исполнительский и теоретический уровень знаний обучающегося и стать дополнительным источником мотивации для дальнейшего профессионального совершенствования.

Самостоятельная работа обучающихся является обязательным компонентом образовательной программы. Несомненно, она требует от музыканта-исполнителя наличия определенных волевых качеств, умения самостоятельно организовать учебный процесс. Предполагается, что абитуриенты, поступающие в высшую школу, уже обладают определенным уровнем самоорганизации учебной деятельности, учитывая трехступенчатую специфику музыкального образования – школа, училище/колледж, вуз.

Обязательным компонентом в организации самостоятельной работы должно быть планирование: постановка цели, способы достижения, методы и средства, самоконтроль. Также необходимо придерживаться временного интервала, запланированного на самостоятельную работу по каждой дисциплине. Таким образом, организация самостоятельной работы сложный и трудоемкий процесс, требующий от обучающегося решения задач по подготовке, планированию и проведению самостоятельного обучения. Большую роль в данном процессе играет мотивация. Отсутствие внешних мотивирующих факторов может стать причиной недостаточно качественной самостоятельной подготовки. При систематической недоработке, как следствие, происходит общее

снижение уровня освоения программы подготовки, а также мотивации к дальнейшему обучению.

В связи с этим большую помощь музыканту-исполнителю во время самостоятельной работы могут оказать электронные дополнительные средства обучения, которые:

- позволяют получить обратную связь в условиях самостоятельной работы;
- повышают интерес и вовлеченность за счет интерактивной природы;
- позволяют выстраивать процесс обучения по индивидуальной траектории, возвращаться и повторять пройденный материал или наоборот изучать дисциплину наперед;
- доступны в любое время при наличии технических средств.

Использование дополнительных электронных средств обучения в процессе самостоятельной работы помогает значительно оптимизировать время подготовки к занятиям, качественно отработать учебный материал и повысить мотивацию к дальнейшему обучению.

Таким образом, в настоящее время цифровые технологии являются неотъемлемой частью образовательного процесса. При соответствующем использовании возможностей электронных средств обучения, музыкант-исполнитель может значительно оптимизировать учебный процесс и повысить качество освоения образовательной программы.

Библиографический список

1. Бублик Т.А. Планирование и организация самостоятельной работы студентов // Вестник ННГУ. 2014. № 2–1. URL: <https://cyberleninka.ru/> [Дата обращения: 10.02.2025].
2. Виштак О.В. Система планирования самостоятельной работы студентов / О.В. Виштак, С.В. Оржинская // Научные исследования в образовании. – 2010. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/> [Дата обращения: 11.02.2025].
3. Вязовова Е.В., Об умении самоорганизации учебной деятельности обучающихся / Е.В. Вязовова, Т.Ю. Паршина // Проблемы современного педагогического образования. 2024. – № 84–3. – URL: <https://cyberleninka.ru/> [Дата обращения: 11.02.2025].
4. Грибкова О.В. Развитие культурного потенциала личности в творческой среде обучения / О.В. Грибкова, О.А. Унежская // Искусство и образование. – 2020. – № 4 (126). – С. 153–159.

5. Грибкова О.В. Педагогические принципы организации образовательного процесса / О.В. Грибкова, Р.А. Зубова // Педагогический научный журнал. – 2023. – Т. 6. – № 3. – С. 117–121.
6. Толмачева, В. В. Организация самостоятельной работы студентов в условиях современного высшего образования // КПЖ. – 2019. – № 6 (137). – URL: <https://cyberleninka.ru/>
7. Чванова, М.С. Современное состояние исследований по проблеме формирования цифровой образовательной экосистемы / М.С. Чванова, А.А. Молчанов // Устойчивое развитие образования: миссия. трансформации. ресурсы: сб. мат-лов пед. конгресса, Калининград, 18–22 апреля 2023 года. – Калининград: Перо, 2023. – С. 273–284.

Н.К. Адышева

старший преподаватель,

Кыргызско-Узбекский международный университет им. Б.Сыдыкова

Ош, Кыргызстан

САМООБУЧЕНИЕ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

Nazgul K. Adysheva

Senior Lecturer,

Kyrgyz-Uzbek International University. B.Sydykova

Osh, Kyrgyzstan

SELF-LEARNING IN THE DIGITAL AGE

Аннотация. Данная статья исследует роль цифровых платформ в сфере самообразования и их влияние на развитие мировоззрения личности. Рассматривали различные типы цифровых образовательных ресурсов, такие как онлайн-курсы, вебинары, электронные книги и платформы для дистанционного обучения. Обсуждаются преимущества такого подхода, включая доступность образования в любое время и в любом месте, широкий выбор предметов и курсов, а также возможность индивидуализации обучения под потребности каждого учащегося. Также подчеркивается роль цифровых платформ в стимулировании самоорганизации и само мотивации учащихся. Наконец, обсуждаются вызовы, с которыми сталкиваются цифровые образовательные платформы, такие как качество контента, проверка достоверности информации и проблемы доступности для всех слоев общества. Эта статья предлагает обзор современных тенденций в области самообразования через цифровые платформы и подчеркивает их значимость для развития мировоззрения личности в современном мире.

Abstract. This article explores the role of digital platforms in the field of self-education and their influence on the development of an individual's worldview. Various types of digital educational resources were considered, such as online courses, webinars, e-books and distance learning platforms. The benefits of this approach are discussed, including access to education anytime and anywhere, a wide choice of subjects and courses, and the ability to individualize learning to suit the needs of each student. The role of digital platforms in stimulating self-organization and self-motivation of students is also emphasized. Finally, challenges faced by digital educational platforms such as content quality, information verification, and accessibility issues for all segments of society are discussed. This article offers an overview of current trends in the field of self-education through digital platforms and highlights their significance for the development of an individual's worldview in the modern world.

Ключевые слова: цифровые платформы, самообразование, онлайн-курсы, вебинары, электронные книги, дистанционное обучение, само мотивация, самоорганизация, доступность образования

Keywords: digital platforms, self-education, online courses, webinars, e-books, distance learning, self-motivation, self-organization, accessibility of education

Актуальность темы цифровых платформ для самообразования невозможно переоценить в современном мире, особенно в контексте быстрого развития технологий и изменений в образовательной сфере. Вот несколько оснований, почему эта тема остается актуальной.

Доступность и глобальность. Цифровые платформы делают образование доступным практически для всех, независимо от их местоположения или социального статуса. Это особенно важно для людей, которые не могут учиться в традиционных образовательных учреждениях из-за различных обстоятельств.

Быстрое обновление информации. В мире, где знания быстро устаревают, цифровые платформы позволяют быстро получать свежие данные и информацию о последних разработках в различных областях знания.

Индивидуализация обучения. Цифровые платформы предлагают возможность настройки обучения под индивидуальные потребности и темпы ученика, что улучшает эффективность образовательного процесса.

Развитие навыков для цифровой экономики. В современном мире все больше рабочих мест требуют цифровых навыков. Цифровые платформы предоставляют возможность учиться таким навыкам в удобном формате.

Кризисы и чрезвычайные ситуации. Время от времени образовательные институты могут оказаться недоступными из-за кризисов, таких как пандемии. Цифровые платформы предоставляют альтернативу для продолжения обучения в таких ситуациях.

Непрерывное обучение. Концепция обучения на протяжении всей жизни становится все более важной в современном мире, где изменения происходят

быстро. Цифровые платформы позволяют людям непрерывно обновлять и расширять свои знания.

Таким образом, тема цифровых платформ для самообразования остается крайне актуальной в современном обществе, в котором образование играет ключевую роль в успехе и процветании людей.

Цифровые платформы для самообразования представляют собой мощный инструмент, который преобразует образовательный процесс, делая его более доступным, гибким и персонализированным. Они обеспечивают возможность получения образования в любое время и в любом месте, что особенно важно в современном мире, где жизненный ритм становится все более динамичным.

Одним из наиболее значимых аспектов цифровых платформ для самообразования является их разнообразие. Онлайн-курсы, вебинары, электронные книги, платформы для дистанционного обучения – это лишь небольшая часть того, что доступно на сегодняшний день. Благодаря этому разнообразию, учащиеся могут выбирать подходящий формат обучения и изучать темы, которые соответствуют их интересам и потребностям.

Одним из ключевых преимуществ цифровых платформ является возможность индивидуализации обучения. Учащиеся могут выбирать темп обучения, формат материалов и даже контент в соответствии с их предпочтениями и уровнем подготовки. Это способствует более эффективному усвоению материала и повышению мотивации к обучению.

Кроме того, цифровые платформы стимулируют самомотивацию и самоорганизацию учащихся. Возможность самостоятельно выбирать темы, планировать учебный процесс и отслеживать свой прогресс помогает развивать важные навыки, которые будут полезны не только в образовании, но и в жизни в целом.

Однако, несмотря на все преимущества, существуют и вызовы, с которыми сталкиваются цифровые платформы для самообразования. Качество

контента, проверка достоверности информации и проблемы доступности для всех слоев общества – это лишь некоторые из них. Эти вызовы требуют внимания со стороны разработчиков и общества в целом для обеспечения качественного образования для всех.

В целом, цифровые платформы для самообразования представляют собой мощный инструмент, который значительно влияет на развитие образования и мировоззрения личности. Их актуальность и значимость в современном обществе трудно переоценить, и дальнейшее развитие этой области обещает еще большие возможности для образования и саморазвития.

Цифровые платформы для самообразования играют ключевую роль в современном образовании, открывая новые возможности для учащихся во всем мире. Они обеспечивают доступность образования в любое время и в любом месте, индивидуализируют обучение под потребности каждого ученика и стимулируют само мотивацию и самоорганизацию.

Однако, вместе с преимуществами существуют и вызовы, которые нужно преодолеть. Необходимо обеспечить качество контента и проверку достоверности информации на цифровых платформах, а также решить проблемы доступности для всех слоев общества.

В целом, цифровые платформы для самообразования представляют собой важный инструмент для развития образования и мировоззрения личности. Их дальнейшее развитие и улучшение способно повысить доступность образования и поддержать непрерывное обучение на протяжении всей жизни.

Библиографический список

1. Корольков В.И., Гончарова Г.А. Цифровые технологии в образовании: учебное пособие. – М., 2018.
2. Бессонова С.В. Цифровые технологии в современном образовании. – М., 2016.
3. Чернышов Н.Ю. Цифровые технологии в образовании: учебное пособие для вузов. – М., 2019.
4. Гаврилова О.М., Смолякова О.Н. Информационные и цифровые технологии в образовании: учебное пособие. – М., 2020.
5. Закиров Р.Р. Цифровые технологии в образовании: теория и практика. – М., 2017.

И.Ю. Волосатова
кандидат педагогических наук, учитель музыки
ГБОУ Школа № 1551
Москва, Россия

ЦИФРОВИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА УРОКАХ В ШКОЛЕ: ВОЗМОЖНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Irina U. Volosatova
Candidate of Pedagogic Sciences,
Music Teacher
SBEI School 1551
Moscow, Russia

DIGITALIZATION OF MUSIC EDUCATION AT SCHOOL. OPPORTUNITIES AND PERSPECTIVES

Аннотация. В статье затрагиваются вопросы, касающиеся цифровых платформ МЭШ, Моя Школа и ГлобалЛаб, рассматриваются примеры уроков музыки в рамках цифровой среды обучения.

Abstract. The article addresses the issues related to the such digital educational platforms as “MASH”, “My school” and “Global lab”. This article considers some examples of music lessons within Digital Learning Environment.

Ключевые слова: цифровые платформы, этапы урока, проект, системно-деятельностный подход, видеоурок.

Keywords: digital platforms, stages of the lesson, project, system-activity approach, video lesson.

Цифровые средства на уроках музыки помогают предлагать учебный материал творчески, разнообразно и структурированно, повышают степень восприятия информации. Остановимся на *МЭШ, Моя Школа и GlobalLab*.

Платформа МЭШ содержит различный контент к урокам музыки.

- *Сценарии уроков*
- *Сценарии темы*
- *Дидактические материалы методистов*
- *Приложения*
- *ЦДЗ*

• *Видеоуроки.* С их помощью можно активировать процесс восприятия учащихся и запоминания информации с помощью ярких образов оперы, рок-оперы, балета, мюзикла.

- *Звукозаписи.* Песенный репертуар для учащихся, фонограммы песен обогащает творческий потенциал учащихся, способствует проявлению вокальной и ритмической импровизации.

На примере сценария грантового урока «В.А. Моцарт – непревзойденный виртуоз венской классической школы» на этапе слушания музыки был использован такой приём. Дан оригинал звучания «Турецкого марша» и вокальное исполнение группой The Swingle Singers «Рондо в турецком стиле». Учащиеся должны были провести *сравнительный анализ* и заполнить табличку. Далее урок связан с *пластическим интонированием* 1 части Симфонии № 40 В.А. Моцарта и воплощением визуального образного строя музыки в хореографии Николаем Цискаридзе и Артёмом Овчаренко при помощи видеоряда.

Следующий пример урока «Воплощение образа Кармен в искусстве» для учащихся 7-х классов. На этапе *пробного учебного действия* происходит просмотр видеофрагментов: «Хабанера» Ж. Бизе и «Адажио» Р. Щедрина.

На исследовательском этапе:

Группа 1 работает с первоисточником. *Группа 2* составляет синквейн к образу Кармен в опере. *Группа 3* выполняет *интерактивное задание*: соотносит предложенные синквейны образов Кармен с поэтическими строками А. Блока и М. Цветаевой.

Группа 4 группирует по определенному принципу в таблицу образы Кармен в живописи, граффити, скульптуре, моде. Задание олимпиадного формата по искусству ВсОШ.

Группа 5 составляет синквейн к образу Кармен в балете «Кармен-сюита» Р. Щедрина.

На этапе самостоятельной работы с самопроверкой выполняется интерактивное задание: для каждой позиции схемы "Исследование образа Кармен" подберите соответствующие фамилии деятелей искусства.

Этап рефлексии подытоживает, что в поэзии А. Блока и хореографии А. Алонсо образ Кармен даже возвышается до уровня идеала.

Еще один пример – это блок сценариев из 7 уроков по сюите Сен-Санса «Карнавал животных». На *этапе интонационного и графического анализа музыки* урока № 1 задания связаны с просмотром видеофрагментов и описанием средств музыкальной выразительности.

В уроке № 2 использованы видеоматериалы концертов усадьбы Люблино и фонда Гостелерадио. В данный урок включено цифровое тестовое задание по балетным терминам. На этапе *рефлексии*, используя дополнительный электронный текстовый материал в разделе «Файлы сценария», учащиеся раскрывают содержание терминов: балет, сюита, импрессионизм.

На платформе *Моя Школа* сценарии уроков визуально выглядят иначе. Но везде присутствует этапность, системно-деятельностный подход, обязательное наличие видео-аудиоматериалов, минимум 2 диагностических процедур, дан тематический классификатор с планируемыми результатами, в том числе по функциональной грамотности. Сценарий соответствует обновлённому ФГОС и включён в Федеральный перечень ЭОР. Данный урок посвящён музыкальным иллюстрациям Г. Свиридова к повести А.С. Пушкина «Метель». Обобщение материала 1 четверти в 7 классе. Урок 76.

Музыкальная викторина, где учащиеся могут прослушать файлы и соотнести их с названиями. Основной этап урока – это работа над проектом. Здесь гораздо удобнее расположить через вкладки последовательность шагов. Одна команда может выполнять базу, а другие – задания повышенного уровня сложности.

Проект учащиеся выполняют на этапе освоения новых знаний. Очень удобный формат *конвергентного видеоролика*. Посмотри видеоролик. По ходу просмотра выполни предложенные интерактивные задания. В МЭШ нечто подобное есть в некоторых видеоуроках с формулировкой: поставь на паузу и подумай.

Сетевая платформа поддержки проектной и исследовательской деятельности – *ГлобалЛаб* предлагает готовые задания проектного типа для урочной,

внеурочной деятельности (входят в ФП ЭОР); включение инновационных технологий в традиционное образование.

Цель разработанного проекта «Джаз – основа популярной музыки XX века» – изучить особенности джаза как одного из жанров музыкального искусства. Рекомендованный возраст – основная школа (12–15 лет). Оборудование и материалы – компьютер, аудио и видеоматериалы.

Платформа ГлобалЛаб интересна детям с точки зрения того, что позволяет отследить географию участников и найти единомышленников по музыкальным предпочтениям. Педагогу же в моменте видна обратная связь через анкету, обсуждения, выводы.

Проект «Музыка в эпоху цифровых технологий», который содержит понятное описание. Музыкальное творчество с использованием электронных цифровых технологий – это процесс управления программным или внешним звуковым оборудованием. Современные композиторы должны владеть возможностями медиапрограммирования, звукорежиссёрскими технологиями, умением творчески использовать цифровые технологии.

Эти же слова можно отнести к современному учителю музыки.

Библиографический список

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – М., 2024. – 376 с.
2. Кабалевский Д.Б. Музыка в воспитании и развитии ребёнка. Роль музыкальной культуры в жизни детей. – М., 2018. – 224 с.
3. Библиотека МЭШ. – URL: <https://uchebnik.mos.ru/> [Дата обращения: 11.01.2025].
4. Библиотека МояШкола. – URL: <https://uchebnik.mos.ru/> [Дата обращения: 15.02.2025].
5. ГлобалЛаб. – URL: <https://globallab.ru/ru/> [Дата обращения: 21.02.2025].

Лю Цзэкунь

магистрант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия, Китай;

Юй Цзиньсинь

магистрант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия, Китай;

Научный руководитель: **О.В. Грибкова**
доктор педагогических наук, профессор,

ВЛИЯНИЕ ЦИФРОВОЙ МУЗЫКИ НА ТВОРЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ПОДРОСТКОВ

Liu Zekun

undergraduate,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia, China;

Yu Jinxin

undergraduate,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia, China;

Scientific adviser: **Olga V. Gribkova**
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

THE INFLUENCE OF DIGITAL MUSIC ON THE CREATIVE DEVELOPMENT OF TEENAGERS

Аннотация. В статье рассматривается создание музыки с использованием цифровых инструментов и как данная деятельность влияет на развитие творческих способностей подростков, их эмоциональную сферу и самореализацию в процессе взросления.

Abstract. The article examines the creation of music using digital instruments and how this activity influences the development of teenagers' creative abilities, their emotional sphere and self-realization as they grow up.

Ключевые слова: электронная музыка, подростковый возраст, возрастные кризисы, эмоциональное состояние, электронное музыкальное творчество.

Keywords: electronic music, adolescence, age crises, emotional state, electronic musical creativity.

Музыка всегда играла важную роль в социальной жизни подростков. Цифровое музыкальное творчество позволяет подросткам не только выражать свои эмоции, но и находить единомышленников, вступать в сообщества и создавать группы по интересам. Через совместное создание музыки подростки учатся взаимодействовать, выстраивать отношения в коллективе и принимать различные роли – от лидера до исполнителя. Это развивает навыки работы в команде и помогает подросткам находить своё место в обществе.

Цифровое музыкальное творчество, благодаря развитию технологий, становится доступным для большего числа подростков. Музыкальные про-

граммы и приложения, такие как *GarageBand*, *FL Studio* и *Logic Pro*, позволяют пользователям без специальных музыкальных знаний создавать собственные треки и аранжировки. Это открывает новые возможности для самовыражения, что крайне важно для подростков, проходящих через этапы эмоционального взросления и поиска себя.

Музыка всегда была и остаётся важным аспектом эмоционального самовыражения. Через музыкальные произведения подростки могут выразить свои эмоции и мысли, которые порой сложно вербализовать. Цифровая музыка дает возможность творить в любых жанрах и стилях, что позволяет каждому найти свое направление и выразить свою уникальность.

Процесс создания музыки с использованием цифровых инструментов стимулирует различные когнитивные процессы. Разработка трека требует хорошего понимания структуры композиции, ритма, мелодии и гармонии. Работа с музыкальными программами развивает внимание к деталям, аналитические способности и системное мышление. При этом подростки учатся работать с программным обеспечением, что развивает у них навыки работы с технологией, которая, вероятно, станет частью их будущей профессиональной деятельности.

Интеграция цифрового музыкального творчества в образовательные программы является одной из перспективных стратегий для развития критического мышления, самостоятельности и креативности у молодежи.

Многие подростки испытывают трудности в общении со сверстниками и взрослыми, сталкиваются с внутренними конфликтами и стрессом. Музыка, особенно та, которую они создают самостоятельно, может стать продуктивным средством для самотерапии и улучшения психологического состояния. Создание музыки позволяет подросткам переосмыслить свои внутренние переживания, что способствует снижению тревожности и развитию позитивного самооценивания.

Кроме того, участие в музыкальных коллективах или совместное создание музыки может помочь подросткам улучшить навыки общения и кооперации, что крайне важно для их социального и эмоционального развития. Участие подростков в цифровом музыкальном творчестве способствует развитию их самостоятельности и ответственности за результаты своей работы, поскольку подростки учатся ставить перед собой цели, планировать свою работу и доводить проекты до конца. В то же время, процесс создания музыки стимулирует креативность – подростки исследуют различные жанры, экспериментируют с новыми звуками и находят собственные способы выражения. Самостоятельное создание музыки укрепляет уверенность подростков в своих силах, поскольку они видят результаты своей работы и получают возможность поделиться своим творчеством с аудиторией.

Работа с музыкальными программами и приложениями не только развивает творческие способности, но и помогает подросткам освоить современные технологии, что крайне важно в условиях цифрового общества. Программы для создания музыки, такие как *Ableton Live* или *FL Studio*, требуют не только музыкальных, но и технических знаний. Таким образом, подростки приобретают навыки работы с компьютерным оборудованием, программами для редактирования звука, что подготавливает их к будущей профессиональной деятельности, связанной с технологиями. Цифровая грамотность становится необходимым компонентом современного образования.

Цифровая музыкальная культура также становится неотъемлемой частью общей музыкальной культуры. Современные технологии позволяют подросткам не только потреблять музыкальный контент, но и активно его создавать, тем самым формируя новые тенденции в музыкальной культуре. Цифровая музыка и её распространение через интернет (например, через такие платформы, как *SoundCloud* и *YouTube*) позволяют подросткам экспериментировать с жанрами, смешивать традиционные и современные направления, что приводит к появлению новых музыкальных форм, отражающих интересы и

предпочтения нового поколения. Это позволяет говорить о новых тенденциях в музыкальном образовании, где цифровое творчество занимает центральное место.

Период подросткового возраста сопровождается сложными эмоциональными переживаниями, и музыка может стать важным способом их осмысления и переработки. Цифровое музыкальное творчество позволяет подросткам выразить свои чувства через звук, когда слова оказываются недостаточными. Музыка может служить своего рода «самотерапией», помогая справляться с тревожностью, стрессом и другими психологическими трудностями. Это особенно актуально в условиях повышенной нагрузки в школе и социальных сетях. Когда подростки создают музыку и получают обратную связь от сверстников и аудитории, это может существенно повысить их самооценку. Возможность увидеть реальные результаты своих творческих усилий и получить поддержку от других помогает подросткам сформировать уверенность в себе и в своих способностях. Поддержка друзей, одноклассников или даже незнакомых людей через социальные сети играет важную роль в развитии позитивного самоощущения.

В этой статье мы рассмотрели образовательный и когнитивный потенциал цифрового звукового музыкального творчества, его влияние на психологическое и эмоциональное развитие подростков, а также технологическую культуру как часть музыкального образования.

Цифровое музыкальное творчество является важным фактором, влияющим на формирование личности подростков. Оно способствует развитию когнитивных и творческих способностей, улучшает способность к эмоциональному самовыражению и помогает справляться с психологическими трудностями. Развитие навыков создания музыки с помощью цифровых инструментов имеет потенциал для повышения социальной адаптации подростков, улучшения их психоэмоционального состояния и расширения возможностей профессиональной самореализации в будущем.

Библиографический список

1. Выготский Л.С. Психология искусства / под ред. М. Ярошевского. – М., 1987. – 344 с.
2. Грибкова О.В. Проектная деятельность как средство культурно-просветительной работы с молодежью в условиях столичного мегаполиса / О.В. Грибкова, С.Ш. Умеркаева // Искусство и образование. – 2019. – № 5 (121). – С. 231–239.
3. Грибкова О.В. Развитие культурного потенциала личности в творческой среде обучения / О.В. Грибкова, О.А. Унежская // Искусство и образование. – 2020. – № 4 (126). – С. 153–159.
4. Грибкова О.В. Формирование культурного кругозора личности средствами музыки / О.В. Грибкова, С.М. Низамутдинова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 4. – С. 123–129.
5. Красильников И.М. Цифровые искусства в теории и практике художественного образования // Педагогика. – 2012. – № 5. – С. 58–68.
6. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. – М., 2007. – 493 с.
7. Логанова, И.А. Когнитивное и личностное развитие старших подростков музыкальных школ: дис. ... канд. психол. наук. – М., 2001. – 123 с.
8. Яковлева Е.Л. Развитие творческого потенциала личности школьника // Вопросы психологии. – 1996. – № 3. – С. 28–34.

Бартенева В.Н.

магистрант,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) ФГБОУ ВО

«РГЭУ (РИНХ)»

Таганрог, Россия;

Научный руководитель: **И.Е. Буршит**

кандидат педагогических наук, доцент,

Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал)

ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

Таганрог, Россия

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВИРТУАЛЬНЫХ ОНЛАЙН ПЛАТФОРМ КАК СПОСОБ
ФОРМИРОВАНИЯ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ У МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ
В ЦИФРОВОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ**

Barteneva V.N.,

undergraduate,

Taganrog Institute named after A.P. Chekhov (branch)

Rostov State University of Economy

Taganrog, Russia

Scientific supervisor: **Irina E. Burshit**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Rostov State University of Economy

Taganrog, Russia

**THE USE OF VIRTUAL ONLINE PLATFORMS AS A WAY TO FORM VALUE
ORIENTATIONS AMONG YOUNGER STUDENTS
IN A DIGITAL EDUCATIONAL ENVIRONMENT**

Аннотация. В статье описывается использование виртуальных онлайн платформ в формировании ценностных ориентаций у младших школьников в цифровой образовательной среде. Виртуальные онлайн платформы, включающие широкий спектр образовательных материалов, интерактивные задания и игры представляют собой эффективный инструмент формирования ценностных ориентаций у младших школьников в цифровой образовательной среде.

Annotation. The article describes the use of virtual online platforms in the formation of value orientations among younger schoolchildren in a digital educational environment. Virtual online platforms, which include a wide range of educational materials, interactive tasks and games, are an effective tool for forming value orientations among younger schoolchildren in a digital educational environment.

Ключевые слова: виртуальные платформы, ценностные ориентации, младшие школьники, цифровизация, образовательная среда.

Keywords: virtual platforms, value orientations, primary school students, digitalization, educational environment.

Сегодня мир с большой скоростью идет по пути научно-технического прогресса, и уже никого не удивит наличием компьютера – самого мощного и эффективного из всех существовавших до сих пор технических средств. Современный учебный процесс немыслим без применения информационных и коммуникационных технологий, без сочетания традиционных средств и методов обучения со средствами ИКТ.

Жизнь не стоит на месте. Цифровое пространство стало неотъемлемой составляющей жизни ребенка. Дети уже с малых лет сталкиваются с обилием информации и разнообразием интерактивных технологий. В связи с этим возникает важная задача – не только передать им знания, но и сформировать правильные ценностные ориентации. И здесь на помощь приходят виртуальные онлайн платформы, которые позволяют создавать интерактивные образовательные проекты и игры, способствующие формированию ценностей у младших школьников в цифровой образовательной среде. Е.С. Богомоллова отмечает, что виртуальные онлайн платформы становятся все более популярным инструментом обучения, особенно для младших школьников. Они предлагают широкий спектр образовательных материалов, интерактивные задания и игры, которые помогают детям учиться и развиваться [2]. Таким образом, цифровая среда (медиаресурсы) – это источник формирования представлений у ребёнка

младшего школьного возраста об окружающем мире, общечеловеческих ценностях.

Использование виртуальных платформ в образовании дает педагогу уникальную возможность подачи материала в форме интерактивных игр, заданий, квестов, видеоуроков и тестов, которые мотивируют детей и способствуют эффективному вовлечению к познанию нового материала. Такой подход помогает им лучше усваивать знания, а также формировать свое мировоззрение, ценностные установки и навыки самостоятельного мышления. Одним из ключевых аспектов использования цифровой среды в образовании является формирование ценностных ориентаций у младших школьников. Ценности играют важную роль в формировании личности ребенка и определяют его поведение, отношение к окружающему миру и себе самому. Цифровая среда обеспечивает улучшение результатов освоения образовательной программы, при этом предоставляет возможность включить в образовательный процесс различные ценностные аспекты, помогая детям осознать их значимость [1].

С помощью интерактивных заданий и игр на виртуальных платформах дети могут изучать такие ценности, как дружба, толерантность, ответственность, честность и другие. Например, через сюжеты игр они могут узнать, почему важно быть добрым и заботливым к окружающим, как правильно решать конфликты без насилия, как важно быть честным и справедливым. Цифровая среда облегчает процесс коммуникации со всеми участниками образовательного процесса. Для детей с тенденцией к преобладанию «эмоционального» воображения характерны тенденция к лучшему оперированию образами, их более гибкая перекомбинация, большая направленность на сохранение и защиту своего «я», большая подверженность эмоционально-личностным травмам, ситуативным влияниям [5, 39].

Игровые сценарии на виртуальных платформах могут быть разнообразными и насыщенными, позволяя детям погружаться в интересные и познавательные приключения, где они не только учатся чему-то новому, но и разви-

вают коммуникативные навыки, учатся работать в команде, решать проблемы и конфликты. Таким образом, цифровая среда не только помогает ученикам успешно учиться, но и развивает их личностные качества, что очень важно для младшего школьного возраста.

С помощью виртуальных онлайн платформ можно также преподносить детям различные жизненные ситуации, вызывающие у них рефлекссию и анализ своих ценностных ориентаций. К примеру, с помощью игровых заданий и кейс-стади дети младшего школьного возраста могут обсуждать вопросы нравственности, толерантности, честности, ответственности и другие важные ценности.

Кроме того, цифровая среда может помочь детям развить навыки сотрудничества, коммуникации и эмпатии [4]. На платформах часто представлены задания, требующие совместного решения проблем или обсуждения различных ситуаций с другими участниками. Это способствует формированию у детей уважительного отношения к мнению других, умению слушать и высказывать свои мысли.

Таким образом, использование виртуальных онлайн платформ в цифровой образовательной среде может стать эффективным инструментом для формирования ценностных ориентаций у младших школьников. При правильном подходе и контроле со стороны педагогов, эти платформы могут помочь детям осознать и принять ценности, которые будут полезны им в жизни и помогут им стать гармоничными личностями. Использование цифровой среды в образовании – это не только способ сделать учебу более увлекательной и доступной, но и эффективный инструмент формирования ценностных ориентаций у младших школьников в цифровой образовательной среде. Важно помнить, что важно не просто передать информацию, а создать условия для развития личности ученика, его моральных принципов и ценностей через интерактивный и наглядный формат [4]. Будущее образования за цифровыми технологиями, но они должны стать инструментом, помогающим людям, а не заменять их.

Только гармоничное сочетание технологий и человеческого взаимодействия сделает процесс обучения эффективным и увлекательным.

Библиографический список

1. Асташова Н.А. Аксиологическое образование современного учителя: Методология, концепция, модели и технологии развития. – Брянск, 2019. – 496 с.
2. Богомолова Е.С. Влияние цифровой среды на умственную работоспособность и мышление учащихся. – М., 2022. – 89 с.
3. Буданцова А.А. Современный ребенок: новый тип сознания. Актуальные проблемы педагогики. – М., 2018. – 228 с.
4. Данилюк А.Я. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России. – М., 2020. – 155 с.
5. Кревсун М.В., Буршит И.Е. Особенности развития креативности в дошкольном детстве: уровни, механизм, структура // Дополнительное образование детей в сфере культуры и искусства: преемственность и инновации: материалы IV Всероссийской научной конференции Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиала) ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)». Таганрог, 28 октября 2022 г. / под ред. М.В. Кревсун. – Ростов н/Д.: Издательско-полиграфический комплекс РГУЭ (РИНХ), 2022. – С. 36–42.
6. Лукьянец Г.Н. Влияние гаджетов на развитие детей. – М.: АРТ, 2019. – 247 с.
7. Новиков Д. В. Ценностные ориентации в нравственном воспитании младших школьников. – М., 2021. – 120 с.
8. Сластенин В.А., Чижаква Г.И. Введение в педагогическую аксиологию. – М., 2016. – 192 с.

ЗАРУБЕЖНАЯ ПЕДАГОГИКА

Дэн Цзюнь

магистрант,

УО «Белорусский государственный педагогический университет
им. Максима Танка»

Минск, Беларусь.

Научный руководитель: **Т.П. Королева**

кандидат педагогических наук, доцент,

УО «Белорусский государственный педагогический университет
им. Максима Танка»

Минск, Беларусь

ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ВО ФРАНЦИИ: ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ И СОВРЕМЕННЫЕ РЕФОРМЫ

Deng Jun

undergraduate,

Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank

Minsk, Belarus.

Scientific adviser: **T.P. Korolyova**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank

Minsk, Belarus.

THE EVOLUTION OF MUSIC EDUCATION IN FRANCE: HISTORICAL STAGES AND CONTEMPORARY REFORMS

Аннотация. В статье рассматривается развитие музыкального образования во Франции от античности до наших дней. Особое внимание уделено реформам XX века, включая изменения после 1968 года и роль Марселя Ландовски в модернизации системы обучения. Анализируются переход от академической модели к практико-ориентированному обучению, интеграция исполнительских практик и современные инициативы, такие как «История искусств» (2008) и РЕАС (2013, 2015).

Abstract. The article examines the development of music education in France from antiquity to the present. Special attention is given to the reforms of the 20th century, including changes after 1968 and the role of Marcel Landowski in modernizing the education system. The transition from an academic model to practice-oriented learning, the integration of performance practices, and contemporary initiatives such as «History of Arts» (2008) and PEAC (2013, 2015) are analyzed.

Ключевые слова: музыкальное образование, Франция, реформы, исполнительская практика, Марсель Ландовски.

Keywords: music education, France, reforms, performance practice, Marcel Landowski.

Музыка, как и другие формы искусства, является неотъемлемой частью человеческого творчества, отражая социальные, политические, экономические, исторические и культурные аспекты общества, в котором она создается. На протяжении веков её значение претерпевало изменения, приобретая различные формы и функции в образовательных и институциональных системах. Место музыки в обществе во многом определялось политическими выборами, научными открытиями и развитием образовательных традиций, что повлияло на формирование дисциплины музыкального образования в современном понимании.

История музыкального образования охватывает многовековой путь развития, отражая эволюцию взглядов на музыку как часть культуры, науки и педагогики. Уже в Древней Греции философы, такие как Платон и Аристотель, подчеркивали её важность в формировании гражданина. В эпоху раннего Средневековья Боэций закрепил представление о музыке как о математической дисциплине, включенной в систему *quadrivium*, что определило её место в образовании на долгие века. Существенный прорыв произошел в XI веке с введением нотной записи Гвидо д'Ареццо, что позволило передавать музыкальные знания в письменной форме.

В Новое время создание Королевской музыкальной академии во Франции в 1669 году заложило основы институционального обучения музыке, а в конце XVIII века основание Парижской консерватории обеспечило преемственность музыкального образования и его дальнейшую профессионализацию.

Рассматривая развитие музыкального образования во Франции в XX веке, можно выделить несколько ключевых исторических этапов, повлиявших на его эволюцию. После завершения Третьей республики (1870–1940) и оккупации во время Второй мировой войны в стране установилась Четвертая республика (1946–1958), а затем, в 1958 году, была основана Пятая республика, сохраняющаяся по настоящее время. Эти политические трансформации по-

влияти на образовательную политику государства, включая реформы в сфере музыкального обучения.

Развитие образовательной политики в XX веке было обусловлено социальными реформами, процессами демократизации и переосмыслением роли искусства в обучении. В начале столетия французская система образования сохраняла преимущественно элитарный характер, ориентируясь на передачу традиционных академических знаний. Однако во второй половине века, под влиянием гуманистической педагогики и культурных преобразований, произошёл постепенный переход к более инклюзивным и практико-ориентированным моделям обучения. В этот период особое внимание стало уделяться индивидуальному развитию учащихся, творческой самореализации и интеграции искусства в образовательные процессы.

Музыкальное обучение во Франции претерпело значительные изменения, особенно после 1968 года, когда в образовательной сфере усилился акцент на развитие художественного потенциала учащихся и отход от исключительно теоретического изучения музыки. В результате реформ школьные программы стали включать не только анализ произведений и теоретические курсы, но и практические занятия, вокальную и инструментальную подготовку, импровизацию и творческое освоение музыкального материала. Это свидетельствовало о смене образовательной парадигмы: от абстрактного академизма к живой музыкальной практике, доступной для широкой аудитории учащихся.

Исследования, проведенные О. Трипье-Мондансен, позволяют детально проследить эволюцию музыкального образования в средних школах Франции с 1925 по 1997 годы, рассматривая развитие образовательной политики в социокультурном контексте и анализируя ключевые изменения в содержании и методах преподавания. Выделяются три основных периода, которые отражают трансформацию подходов к музыкальному обучению [2].

Первый период (1925–1943/44 гг.) характеризуется традиционной академической моделью, в центре которой находилось изучение выдающихся образцов музыкального искусства, начиная с эпохи барокко и заканчивая импрессионизмом (от Ж. Люлли до К. Дебюсси). Образовательные программы того времени ориентировались исключительно на западную классическую музыку, а ключевым принципом преподавания было развитие культурных ассоциаций и понимания музыкального наследия как части интеллектуального опыта.

Во **второй период (1943/44–1977 гг.)** музыкальное образование приобрело более прикладной характер, сосредоточившись на двух основных задачах: развитии хорового пения и формировании эстетического восприятия музыки. Музыкальная теория, анализ произведений и слушание музыки использовались как основные инструменты обучения. В этот период продолжалось доминирование вокальных практик, однако наблюдалось постепенное расширение концепции музыкальной грамотности, включая более разнообразные формы исполнительского искусства.

Третий период (1977–1995 гг.) представляет собой ключевой эпистемологический разрыв в понимании музыкального образования. В образовательных программах происходит переход от традиционных дисциплин к новому структурированию учебного материала. Вокальная подготовка и хоровое пение объединяются в единый курс «Вокальная культура и пение». В то же время исчезают такие термины, как «теория музыки» и «история музыки», которые заменяются на более широкие понятия – «практика музыкального языка» и «музыкальная культура через слушание музыки». Эти изменения отражают новую образовательную концепцию, выраженную в принципе: **«Сначала почувствуй, потом пойми, наконец, научись»**. Таким образом, музыка становится не только предметом изучения, но и средством развития чувствительности, восприятия и творческого мышления.

Изменения образовательных программ третьего периода можно объяснить рядом социокультурных факторов. Среди них выделяются два наиболее значимых:

1. В марте 1968 года на Амьенской конференции были сформулированы принципы срочного пересмотра целей и концепции школы, что стало ключевым шагом в реорганизации образовательной системы. В это время особо подчеркивалась необходимость отказаться от энциклопедического и исключительно интеллектуального подхода к культуре, что повлияло и на музыкальное образование. Новый акцент делался на практическое освоение музыкального искусства, что нашло отражение в школьных программах 1977–1978 годов, где выделялись такие направления, как «вокальная культура и пение», «слуховая культура – практика музыкального языка», «музыкальная культура через прослушивание произведений».

2. Отказ от традиционной академической модели и переход к интегративному подходу способствовали пересмотру целей музыкального образования. Музыка перестала рассматриваться исключительно как дисциплина, связанная с теоретическими знаниями, и стала восприниматься как культурное явление, неразрывно связанное с практикой. Этот подход способствовал включению в образовательные программы более широкого спектра музыкальных направлений, жанров и форм исполнительского искусства, что расширило рамки музыкального обучения и сделало его более доступным для учащихся.

Марсель Ландовски, будучи генеральным инспектором музыкального образования во Франции, оказал значительное влияние на реформирование системы музыкального обучения, внедрение новых методологических подходов и расширение доступа к академической музыке. В течение почти двух десятилетий, вплоть до 1981 года, он инициировал масштабные изменения, направленные на демократизацию музыкального образования, усиление его практической направленности и интеграцию художественного воспитания в общеобразовательные школы.

Ключевым направлением его деятельности стало создание новых оркестров, организация музыкальных фестивалей и реформирование методов преподавания. Ландовски стремился развивать у учащихся не только исполнительские навыки, но и способность воспринимать, анализировать и интерпретировать музыку. Его подход основывался на принципе, что музыкальное образование должно быть доступным каждому, а не ограничиваться элитарными консерваторскими традициями.

Еще в 1968 году он подчеркивал, что дисциплины, связанные с искусством, должны восприниматься как равноправные гуманитарным и естественнонаучным предметам. Его концепция предполагала отказ от чисто теоретического обучения в пользу практического музицирования, импровизации и экспериментирования со звуком. Ландовски утверждал: «Дисциплины чувствительности так же важны для воспитания человека, как и дисциплины познания. Я предложил программу, предусматривающую участие учащихся в различных музыкальных действиях: творчество, импровизацию, практическое знание звуковых элементов, размышления о психологических, социальных и исторических аспектах музыкального явления» [Цит. по 1, с. 28].

Методологическую основу реформ Ландовски составляли идеи «активной педагогики», разработанные М. Мартено, К. Орфом, Э. Виллемсом и З. Кодай. Эти подходы сыграли важную роль в пересмотре школьных программ и внедрении методов, способствующих развитию музыкальной креативности и эмоциональной выразительности. В центре нового подхода оказались:

- приоритет чувственного восприятия и практического освоения музыки. вместо академической теории акцент сделан на развитие слуха, импровизацию и художественное восприятие;
- усиление роли вокальных и инструментальных практик. исполнительская деятельность стала ключевым инструментом освоения музыкального языка.

После 1977 года вместо традиционных курсов «теории музыки» и «истории музыки» появились новые дисциплины: «музыкальный язык» и «музыкальная культура через слушание».

Однако идеи Ландовски вызвали дискуссии среди исследователей. Критики отмечали, что его разделение между «дисциплинами чувствительности» и «дисциплинами познания» противопоставляет интеллект и аффект, что не соответствует современным представлениям о когнитивной деятельности. В этом контексте более продуктивным представляется подход Л. С. Выготского, который подчеркивал, что мыслительный процесс неотделим от эмоциональной и мотивационной сферы.

После реформ 1977 года школьные программы стали активнее учитывать связь музыкального восприятия с культурным контекстом. Музыкальный язык стал рассматриваться как универсальный феномен, открытый для различных жанров и традиций. Преподаватели получили большую свободу в выборе музыкального материала, позволяя учащимся не только осваивать слуховую деятельность, но и формировать собственное представление о музыкальной культуре.

Введение в 2008 году курса «Истории искусств», а затем инициативы «Пути художественного и культурного образования учащегося» (РЕАС, 2013, 2015) стали продолжением процесса интеграции искусства в общеобразовательную систему. Эти реформы обеспечили системное взаимодействие школьного образования с живым музыкальным искусством и расширили диалог между различными видами художественной деятельности.

Современные программы музыкального обучения во Франции продолжают опираться на идеи, заложенные Ландовски, подчеркивая значимость музыки как инструмента формирования личности, художественного восприятия и эмоционального интеллекта. Музыкальное образование больше не ограничивается теоретическими знаниями, а становится способом освоения художе-

ственного мира через практическую деятельность, анализ и личное переживание музыки.

Таким образом, анализ развития музыкального образования во Франции демонстрирует его эволюцию от традиционных академических форм к более инклюзивным и практико-ориентированным моделям. Включение музыки в *quadrivium* в античности заложило основы ее научного восприятия, а средневековые и ренессансные академии способствовали формированию образовательных институтов, таких как Королевская музыкальная академия (1669) и Парижская консерватория (1795).

XX век ознаменовался демократизацией музыкального образования, особенно после 1968 года, когда реформы ориентировались на развитие творческого потенциала учащихся и отход от исключительно теоретического изучения музыки. Ключевую роль в этих изменениях сыграл Марсель Ландовски, предложивший концепцию *«дисциплин чувствительности»*, направленную на интеграцию практических форм обучения и развитие музыкального восприятия. Однако его идеи вызвали дискуссии среди исследователей, так как разделение между чувствительностью и познанием противопоставляло когнитивные и аффективные аспекты музыкального опыта.

Современные французские образовательные программы продолжают развивать идеи, заложенные в реформах второй половины XX века. Такие инициативы, как «История искусств» (2008) и PEAC (2013, 2015), расширяют возможности художественного воспитания, объединяя различные формы искусства и обеспечивая системное взаимодействие учащихся с живым искусством. Музыкальное образование во Франции трансформировалось из узконаправленной дисциплины в мощный инструмент художественного воспитания, способствующий формированию культурной идентичности, эмоционального интеллекта и творческого мышления.

Библиографический список

1. Suissa D. Langage et apprentissage en éducation musicale à l'école et en formation professionnelle: un exemple dans une situation de production sonore et d'analyse auditive: thèse de doctorat en éducation; Université de Bordeaux. Bordeaux, 2016. 366 p.

2. Tripiet-Mondancin, O. L'éducation musicale dans le secondaire. Paris: L'Harmattan, 2010. 232 p.

Р.Б. Шиндаулова

доктор философских наук, профессор,
Казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенова
Алматы, Казахстан;

Б.М. Бекмухамедов

доктор педагогических наук, профессор,
Казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенова
Алматы, Казахстан

ПРОЯВЛЕНИЯ НООГУМАНИСТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА

Raushan B. Shindaulova

Doctor of Philosophical sciences, Professor,
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Almaty, Kazakhstan;

Beken M. Bekmukhamedov

Doctor of Pedagogical sciences, Professor
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Almaty, Kazakhstan

MANIFESTATIONS OF NOOHUMANISTIC VALUES IN CONTEMPORARY MUSICAL ART OF KAZAKHSTAN

Аннотация. В данной статье рассматривается ноогуманизм, как одна из разновидностей мировоззрения, выявляются ноогуманистические ценности: эмпатия, толерантность, милосердие, гуманизм. В процессе исследования авторы находят отражение указанных ценностей в казахской песенной культуре, тем самым подтверждая их проявление в музыкальном искусстве Казахстана.

Abstract. This article examines noohumanism as one of the varieties of worldview, reveals noohumanistic values: empathy, tolerance, mercy, humanism. In the process of research, the authors find a reflection of these values in the Kazakh song culture, thereby confirming their manifestation in the musical art of Kazakhstan.

Ключевые слова: ноогуманизм, ноогуманистические ценности, песенная культура Казахстана.

Key words: noohumanism, noohumanistic values, song culture of Kazakhstan.

Ноогуманизм (ноосферный гуманизм) – это мировоззренческая матрица, вбирающая в себя два начала: ноосферное и гуманистическое начала. Концеп-

туальные основы ноосферного гуманизма начали складываться на стыке XIX-XX веков. Они восходят к учению о ноосфере (Vernadsky, Vladimir, 1944; Le Roy Édouard, 1928; Chardin, Pierre, 2008). Затем ноогуманизм разрабатывался российской ноосферной научной школой (Моисеев Н.Н., 2001; Субетто А.И., 2012; Сикорская Г.П., 1999 и др.).

Игорь Борзенко отмечает: «Ноосферные гуманисты призывают учитывать все глобальные тенденции современности и осознать, что достойная жизнь для каждого человека, мирное существование, экологическая безопасность, социально-нравственная справедливость, осмысленность существования, общечеловеческая солидарность в процессе гуманизации бытия и преобразование в планетарном масштабе внутренней и окружающей человека природы являются единственными императивами выживания человечества. Центральными положениями ноосферного гуманизма является: трактовка человека в качестве биосоциокосмического существа; признание «универсальной науки» «о единстве человека, жизни и Вселенной и всеобщих законах их системно-организационного строения, функционирования и развития»; «философская вера в решающую роль человеческого разума в космоэволюционном процессе» [1].

Следует отметить, что в осмыслении понятия «ноогуманизм» у ученых российской ноосферной школы в основном отмечается экологический аспект. Так, Г.П. Сикорская характеризует ноогуманизм как «стремление человеческого сообщества к состоянию коэволюции с биосферой. Если гуманизм провозглашает ценность человека и утверждает рефлексированный то ноогуманизм, с нашей точки зрения, утверждает ценность жизни во всех ее проявлениях, гармоническое взаимодействие человека с природой (включая космос) и ответственность его как единственного разумного существа на планете за жизнь на Земле [2, 33].

Р.Б. Шиндауловой в первом десятилетии текущего века была разработана интегрированная концепция ноогуманистического мировоззрения, осно-

ванная на доминировании метапринципа гармонии в системе «человек-общество-природа». Если в предыдущих исследованиях каждый из типов мировоззрения ноосферно-эколого-гуманистической направленности рассматривался отдельно: будь то ноосферное, экологическое мировоззрение, либо гуманистическое мировоззрение и т. д., то Р.Б. Шиндаулова, изучив проекции метапринципа гармонии (или как эквивалент: принципа социоприродной гармонизации), в каждом из аспектов указанной системы, вывела основные ценностные ориентиры ноогуманистического мировоззрения. Другими словами, смысловое поле ноогуманизма генерируется благодаря принципу в системе «человек-общество-природа», проявления которого на каждом уровне (векторе) рождает собственный спектр аксиологических значений. Проекция принципа социоприродной гармонизации на межсубъектном уровне дают поливариант дихотомических со-субъектов: «человек-человек», «человек-общество», «человек-природа», «общество-природа», «человек-общество» и «природа». К примеру:

- на уровне взаимодействия человека, социума с природой (уровень «природа» социоприродной системы) проекция принципа социоприродной гармонизации актуализирует гомеостатическую атрибутивность и ориентацию на принципы критического гуманизма (В.Е. Гарпушкин, 2009), проявляемых в отходе от потребительского к ресурсосберегающему отношению к биосфере, в воспитании и самовоспитании у индивида ответственности и активной гражданской позиции в вопросах ее сохранности, которые позиционируют как ноогуманистические ценностные ориентиры. Как следствие, интериоризация ноогуманистических знаний, ценностей, сначала внешних, затем личностно осознанных и прочувствованных, приобретая, со временем, статус качественных характеристик, сублимируются личностью в адекватно-ориентированной профессиональной деятельности;

- проекция принципа социоприродной гармонизации на межличностном уровне (вектор «общество») коммуникативна и направлена на выстраивание

индивидом консенсуальных отношений с миром, устремлении быть гуманным, толерантным, намерении понять и принять Другого, вне национальных, конфессиональных и прочих различий. Иначе говоря, толерантность – это гармоническое многообразие. Новизна употребления термина «толерантность» заключается в его контекстуальном использовании, т.е. в условиях ноогуманизма толерантность выступает в качестве ноогуманистически-ориентированной ценности (установки, убеждения) – духовно-нравственного качества, остро необходимого человечеству на фоне современных коллизий. Толерантность инициирует рождение производных значений, связанных, к примеру, с эмпатией (сопереживанием, «вчувствованием»), в социологическом плане – с овладением коммуникативных навыков, умением работать в коллективе (А.А. Бодалева, Е.Л. Мелибруда, К. Рудесташ), конфликтоустойчивостью (Е.Н. Богданов, В.Г. Зазыкин, Л.Н. Цой и др.);

– на личностном уровне (вектор «человек») принцип социоприродной гармонизации проецирует здоровьесберегающую имманенцию: душевное равновесие, конгруэнтность, стрессоустойчивость как показатель внутренней психологической устойчивости индивида, отражающий состояние его душевного здоровья, что корреспондирует с принципом потенциальной интеллектуальной безопасности ребенка, учителя, принятым в ноосферном образовании в качестве здоровьесберегающей технологии (Н.В. Маслова, 1999). В то же время душевное здоровье индивида стимулирует его стремление к позитивным взаимоотношениям с социумом, порождающее конгруэнтность (К. Роджерс), т.е. высокую степень тождественности внутреннего мира индивида внешней среде, с одной стороны и внутреннее принятие самого себя, с другой;

– Личная убежденность индивида в строительстве гармоничных взаимоотношений с миром, социумом и самим собой приводит его к развитию самосознания и самопознания (С.Л. Рубинштейн, К. Роджерс, А. Бени и др.). Субъект, осознавая объективную действительность и наделяя её персональными ноогуманистическими смыслами и ценностями, превращает её, тем самым, в

содержание собственной субъективности, результирующей которой является искомое ноогуманистическое мировоззрение (НМ). В свете сказанного значения «ноогуманизм» и «ноогуманистическое мировоззрение» можно детерминировать следующим образом: Ноогуманизм – мировоззренческое направление в ноосферной образовательной парадигме, интегрирующее отдельные положения русского космизма, учения о ноосфере; гуманистического эволюционизма (критический гуманизм), квантовой физики и выявляющее его (ноогуманизма) базовую категорию – идею социоприродного согласия (или эквивалентов: метапринципа гармонии, принципа социоприродной гармонизации). Ноогуманизм ориентирован на воспитание у индивида установки на коэволюционное взаимодействие человечества и биосферы (планетарное мировидение, коэволюционное мышление), гуманизм, ответственное отношение к Универсуму, толерантность, конгруэнтность, стрессоустойчивость.

Ноогуманистическое мировоззрение, являющееся объективной данностью, рассматривается как один из аспектов мировоззренческой матрицы ноосферно-экологической и гуманистической направленности. НМ является системой представлений о мире, ценностей, идеалов, установок, жизненных позиций, поведенческих программ, осуществляемой в результате специально-организованного обучения, воспитания и самовоспитания на основе базовой ноогуманистической категории социоприродного согласия, проекции которой в системе «человек-общество-природа», структурируют ноогуманистические представления и ценности, задавая ноогуманистическую направленность личностным качествам индивида, его психическим процессам: мышлению, сознанию (самосознанию), культуре, мотивационно-потребностной стороне, поведенческим моделям, в результате чего, в идеале, должна сформироваться ноогуманистически-ориентированная личность, с планетарно-коэволюционным мышлением [5, 94–95].

Традиционно культура казахов включает в себя такие важные аксиологические принципы, как мужество, эмпатия, толерантность, патриотизм, доб-

рота, милосердие и пр. Это находит отражение и в музыкальном традиционном искусстве Казахстана. Огромное количество народных жанров: терме, жыр, толғау, а также народные, авторские песни посвящены воспеванию указанных этических качеств. Толғау репрезентирует один из жанров народного устного поэтического творчества казахов. Чаще всего данный жанр носил импровизационный характер, где акыны размышляли о философии жизни, эмоционально рефлексировали на темы судьбы, родины, народа, истории, нравственности. Например, «Толғау» Бухар жырау прославляет такие духовные ценности, как совесть, честь, милосердие и необходимость реализовывать индивиду их в жизни, сострадая обездоленным, живя по совести и творя добро нуждающимся людям.

Традиционный жанр «Терме» является нравственно-назидательными песнопениями поучительного характера, в которых передаются народная мудрость, наставления о жизни и нравственные ценности. Палитра воспеваемых в терме духовных ценностей велика: от категории «жизнь-смерть» до, к примеру, категориям «любовь к родителям», «дружба» и пр. К примеру, в трогательной композиции «Әке туралы жыр» («Песня об отце»). Нельзя не упомянуть, в этой связи, и ставшую народной песню об отце "Әке туралы ән" (слова – М. Шаханов, муз. – Н.Тілендиев), песню о матери «Анашым» (слова – Қ. Жұмағалиев, муз. – М. Омаров) и др. Эти песни воспевают благодарность родителям, их любовь и преданность детям.

Любовь к Родине звучит в песне «Атамекен» Шамши Калдаякова, призывающей любить и беречь родную землю, уважительно относиться к людям. В известной патриотической песне «Менің Қазақстаным» также звучит призыв к единству и взаимоуважению народов.

Тема добра проходит в народном терме «Жақсылық етсең, қайырын өзің көрерсің», где, по сути, говорится о кармическом воздаянии, о том, что добро всегда возвращается к тому, кто его совершает. Одним из примеров воплощения темы дружбы в терме является «Достар» А. Оразымбетова, в котором рас-

крываются различные аспекты этого нравственного качества. Кроме того, и в музыкальной эстраде очень ярко прозвучала тема дружбы в таких произведениях, как «Жан досым» С. Байтерекова, «Армандастар кұрдастар» (слова Н. Әлімқұлова, муз. Ә. Әбейсеуова) и др., многие из которых получили заслуженное народное признание и огромную популярность.

Казахская песенная культура богата песнями о любви, любви к Родине, дружбе, милосердии, толерантности и эмпатии и др. добродетелях. К примеру, песни «Отан ана» (исп. Б. Шукенов), «Атамекен» Е. Бекмаханова и др., отражают глубочайшую любовь к Родине, а печальная песня «Елім-ай» повествует о трудных временах родной Отчизны и бездонно-пронзительном сострадании, милосердии и заботе о ней.

В золотом фонде казахской народной музыки достойное место заняли такие глубоко лирические песни, как: «Япурай», философски и проникновенно воспевающая красоту и величие родной природы; а также песни, воспевающих милосердие, любовь, верность, толерантность, эмпатию, доброту и пр. Например, песни о любви, в том числе, о несбывшейся любви: таких, как «Куэ бол» Н. Тлендиева, сл. Т. Молдагалиева, народные песни «Балқадиша», «Құсни Қорлан» и др.

Безусловно, в рамках небольшой статьи невозможно охватить неисчерпаемую сокровищницу казахской песенной культуры, но даже в приведенном обзоре казахских традиционных, эстрадных песнях можно увидеть безусловное присутствие ноогуманистических ценностей таких, как любовь, добро, милосердие, доброта, эмпатия, толерантность и др.

Библиографический список

1. Борзенко И.М. Планетарные аспекты гуманистического мировоззрения // Здравый смысл. – 1999. – № 3 (12).
2. Сикорская Г.П. Ноогуманистическая модель эколого-педагогического образования и практика ее реализации: дис. ... д-ра пед. наук. – Екатеринбург, 1999. – 446 с.
3. Гарпушкин В.Е. Гуманистический универсализм как парадигма мировоззрения: автореф. ... дис. д-ра филос. наук. – Иваново, 2009. – 43 с.
4. Маслова Н.В. Ноосферное образование в формировании нового человека. – М., 340 с.

5. Шиндаулова Р.Б. Генезис ноогуманизма и формирование ноогуманистически ориентированного мировоззрения // Психологический фактор: психологические факторы жизнедеятельности: матер. XI междунар. науч.-практ. конф (Новомосковск, 1 марта 2014 г.). – Новомосковск, 2014. – С. 89–96.

Лэй Цянь

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай.

Научный руководитель: **Г.П. Овсянкина**

доктор искусствоведения, профессор,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия

О ВОКАЛЬНОМ ВОСПИТАНИИ В ДРЕВНЕМ КИТАЕ (К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ)

Lei Qian

graduate student

The Herzen State Pedagogical University of Russia

Saint-Petersburg, Russia, China.

Scientific adviser: **Galina P. Ovsyankina**

doctor of Arts, professor,

The Herzen State Pedagogical University of Russia

Saint-Petersburg, Russia

ON VOCAL EDUCATION IN ANCIENT CHINA (ON GENRE CLASSIFICATION)

Аннотация. В статье поднимается вопрос о вокальном воспитании детей в Китае с древних эпох. Подчеркивается, что специальной методики по вокальному обучению детей в силу ряда причин не разрабатывалось. Процесс этот начался только в последние годы. С ним связано начало классификации детского репертуара, имеющего давнюю историю.

Abstract. The article raises the issue of vocal parenting in China from ancient eras. It is emphasized that a special methodology for vocal training of children was not developed for a number of reasons. This process began only in recent years. The beginning of the classification of the children's repertoire, which has a long history, is associated with it.

Ключевые слова: обучение детей вокалу в Китае, эпоха имперского правления, вокальный репертуар для детей, классификация вокального репертуара.

Keywords: teaching children vocal in China, the era of imperial rule, vocal repertoire for children, classification of vocal repertoire.

Обучение детей вокалу в Китае имеет многовековую историю, и является одним из древнейших в мире. Вместе с тем оно сильно отличается от дру-

гих стран. Исторические традиции формирования государственности в Китае на внешнеполитической арене и во внутреннем управлении страной – все это отразилось на становлении и развитии китайской национальной музыкальной культуры, и педагогики вокального обучения подрастающего поколения как ее неотъемлемой составной части.

С глубокой древности обучение детей вокалу в Китае формировалось под влиянием ряда важных факторов. Во-первых, вокальное искусство не рассматривалось как самостоятельная область музыкальной культуры, и было органично вплетено в целостное музыкально-сценическое действо, наравне с поэзией, танцами, боевыми и акробатическими видами искусства, называемое *традиционной оперой*.

Во-вторых, Китай является многонациональным государством, насчитывающим более трехсот этносов, и в связи с этим в каждой провинции зарождалась и развивалась региональная разновидность вокального искусства и исполнения, отличающаяся от других. И все это не способствовало выработке единых подходов к формированию детской вокальной педагогики.

В период правления в Китае наместников мелких уделов и провинций (доимперская форма правления) и китайских императоров (с 221 г. до н. э. и до 1912 года) обучение детей вокалу осуществлялось преимущественно в индивидуальной форме по принципу «от мастера – к ученику». Для занятий привлекались дети с отличным от природы музыкальным слухом. Они участвовали в придворных церемониях при императорском дворе. Это свидетельствует об элитарности музыкального и, в том числе, вокального обучения детей. Оно было построено на практических методах, путем повторения учениками мелодий, исполненных учителем. Специальной методики детского вокала, учитывающей особенности детских голосов, не было.

Вокальная культура Китая – одна из древнейших в мире. Первые сведения о ней восходят ко второму тысячелетию до н. э., из которых современникам известно, что вокальная музыка в жанре народных песен, в то время неот-

делимая от танцев, имела значение государственной важности. Поэтому в годы правления императора У (141–87 гг. до н.э.) была специально создана так называемая Придворная музыкальная палата Юэфу, работа которой (хоть и с перерывами) продолжалась на протяжении нескольких столетий – со II в. до н.э. и до VI в. н.э. Чиновникам этой палаты в обязанности, кроме прочего, вменялся сбор традиционных песен различных областей страны, благодаря чему для потомков были сохранены тексты нескольких сотен песен. В период эпохи Хань (II в. до н.э. – III в. н.э.) эти песни разделяли на две большие группы – южные песни (преимущественно любовная лирика) и северные (преимущественно военные темы) [2].

Постепенно стала применяться более дифференцированная группировка песен по разным признакам. Известно, что деятели Музыкальной палаты Юэфу (например, Сыма Сян-жу, II в. до н. э., Цай Юн, II в. н. э.) занимались собиранием, обработкой, изучением и объединением народных песен по разным признакам: по характеру исполнения – *наогэ* (то есть в сопровождении гонга) или *сян-хэгэ* (то есть хоровые); по географической территории бытования – например, песни области У; по назначению – обрядовые, храмовые, дворцовые; по исполнению в сопровождении различных музыкальных инструментов или хоров *a cappella* [1]. Таким образом, можно считать, что именно в этот период было положено начало классификации разновидностей песенных жанров.

С образованием Китайской Народной Республики (1949 г.) и введением обязательного школьного обучения для китайских детей, вокал не был выделен в отдельный предмет, и пение всегда рассматривалось в общем контексте музыкального обучения, имея, однако, приоритет перед инструментальным исполнением.

Возможности для осуществления задуманных правительством планов появились в последней трети XX века: в вузах начала осуществляться подготовка вокалистов-исполнителей и школьных учителей музыки, внедряются за-

рубежные методики вокального обучения, репертуар обогащается новыми жанрами, создаются учебники. Однако практикующие и будущие школьные учителя музыки и педагоги по вокалу по-прежнему испытывают большой дефицит методического оснащения в вокальной работе с детьми. Это связано с тем, что с конца XX века и по настоящее время интерес к вокальному искусству в Китае растет необычайно высокими темпами, и китайские вузы не успевают подготавливать педагогов-вокалистов и учителей музыки в нужном количестве. Современная практика, к сожалению, такова, что популярные в стране зарубежные методики (К. Орфа, З. Кодая) не сочетаются с национальными вокальными традициями, принципами и методами обучения детей искусству пения. Оно по-прежнему осуществляется на принципах и методах обучения взрослых вокалистов, а китайская школа обучения детей вокалу находится еще в стадии формирования.

Анализ трудов по вокальному образованию в Китае показал, что работа по классификации жанров вокальной музыки проводилась и проводится преимущественно для взрослых исполнителей. Это прослеживается на примере содержания трудов таких выдающихся деятелей вокального искусства и педагогов-вокалистов Китая, как Цзинь Тъелин, Шэнь Сян, Цзоу Бенчу [5; 3; 7]. На это также указывает Ван Шикан-Чунцин: «В настоящее время большинство трактатов по обучению вокалу ориентировано на взрослых. Хотя эти трактаты в некоторой степени связаны с детским голосовым обучением, в конце концов, взрослое обучение и детское голосовое обучение – это две разные области» [4, 5]. Это высказывание в достаточно полной мере отражает реальное положение дел – процесс развития вокальной культуры в Китае с XX века был сконцентрирован на вопросах вокального обучения взрослых певцов – технологиях и методах обучения, репертуаре и его жанровой классификации. Этим же самым вопросам, но в области детского вокала, внимания уделялось значительно меньше. Например, Ли Муси определяет его очень просто – песни о детях и для детей [1, 188–189].

Фу Гоцин указывает, что классификация и социальные функции вокальных жанров обусловлены разными социальными потребностями людей. Среди песен для детей, имеющих длительную историю бытования, он выделяет следующие виды: маршевые песни, песни-колядки, трудовые песни, лирические песни, повествовательные песни, детские песни, песни-пляски, песни-шутки, сатирические песни и др. В каждом из этих жанров комплекс средств художественной выразительности достаточно устойчив, и имеет свои специфические особенности [6, 163–168].

В целом же вопрос классификации детских песен еще требует детального изучения. Что касается древности, то в ту эпоху он вообще не учитывался, хотя творческая практика, прежде всего фольклорная, свидетельствует, что детские песни были.

Библиографический список

1. Ли Муси. Песни китайских композиторов для детей в контексте истории нации // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – СПб.: Астерион, 2020. – Вып. 15. – С. 188–194.
2. Лисевич И. С. Древняя китайская поэзия и народная песня (юэфу конца III в. до н. э. – нач. III в. н. э.) – М.: Наука, 1969. – 285 с.
3. Лю Цзэ. Патриотическое воспитание обучающихся средствами вокального искусства в современной общеобразовательной школе КНР: дис. ... канд. пед. наук. – Волгоград, 2022. – 221 с.
4. Ван Шикан-Чунцин. Голосовое обучение для детей. – М.: Изд-во Юго-Западного педагогического университета, 2008.9. (Новая серия учебников по обучению музыке). – 128 с.
数据 儿童嗓音训练/王世康著-重庆: 西南师范大学出版社, 2008.9
(新课程音乐教育丛书). – 128 頁.
5. Интервью с Цзинь Тьелин о преподавании вокала / Под ред. Цзинь Тьелин. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2011. – 128 с.
金铁霖-访问记②民族 声乐-教学艺术-中国-文集 中国版本图书馆CIP数据核字. 2011. – 128 頁.
6. Фу Гоцин. Совершенствование вокальных навыков. – Сычуань: Сычуаньский колледж искусств и наук, 2006. – 184 с.
作者是傅国庆. 这本书叫做《歌唱技巧与修养》. 四川, 四川文理學院. 184 頁.
7. Шэнь Сянь. Искусство вокального обучения. – Пекин: Китайская телерадиовещательная пресса, 2008. – 551 с.
神仙. 聲樂訓練的藝術. – 北京: 中國廣播出版社. 2008. – 551 頁.

Цай Шуин
аспирант,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия, Китай;
Ван Тяньи
аспирант,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия, Китай.
Научный руководитель: **Г.Л. Князева**
кандидат педагогических наук, доцент,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КИТАЕ: ЦИФРОВИЗАЦИЯ И ИНТЕГРАЦИЯ

Cai Shuying
graduate student,
Moscow City University
Moscow, Russia, China;
Wang Tianyi
graduate student,
Moscow City University
Moscow, Russia, China.
Scientific adviser: **Galina L. Knyazeva**
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

MUSIC EDUCATION IN CHINA: DIGITALIZATION AND INTEGRATION

Аннотация. В статье рассматриваются современные тенденции в совершенствовании общего музыкального образования в КНР. Авторы подчеркивают важность цифровизации и интеграции музыки с другими дисциплинами в широком интернациональном контексте. Благодаря постоянному совершенствованию цифрового обеспечения, а также обновлению музыкальной программы с учетом моделей преподавания в других странах, университетские музыкальные курсы могут предоставить студентам больше возможностей для расширения их академического кругозора и усиления влияния и признания китайского образования на международном уровне.

Abstract. The article examines current trends in the improvement of general music education in China. The authors emphasize the importance of digitalization and integration of music with other disciplines in a broad international context. Through continuous improvement of digital provision, as well as updating the music curriculum to reflect teaching patterns in other countries, university music courses can provide students with more opportunities to broaden their academic horizons and enhance the influence and recognition of Chinese education internationally.

Ключевые слова: музыкальное образование, глобализация, предметная интеграция, цифровое обучение, университетская музыкальная программа.

Keywords: music education, globalization, subject integration, digital teaching, university music program.

С момента вступления в XXI век в связи с непрерывным развитием глобализации в общественном, экономическом, культурном и иных жизненных аспектах различные учебные дисциплины также активно адаптируются к требованиям новой эры в новых условиях интеграции [2]. Это относится и к музыкальным дисциплинам: они не могут существовать самостоятельно и должны быть интегрированы и развиваться вместе с другими смежными дисциплинами. В процессе выявления исходных позиций и общих черт между другими дисциплинами и музыкальными курсами преподавателям и студентам необходимо взглянуть на них с новой точки зрения, чтобы добиться эффекта расширения музыкального кругозора студентов и совершенствования их навыков художественного самовыражения.

Важную роль в совершенствовании университетского образования в Китайской Народной Республике играют традиционно крепкие дружественные связи с Россией в контексте изучения и адаптации к местным условиям ведущего опыта зарубежных учебных заведений [5, 100]. Продуктивное сотрудничество между китайскими и российскими педагогами и музыкантами процветает благодаря различным формам взаимодействия, включая обмен учебными визитами, реализацию совместных творческих и образовательных проектов, фестивальных программ, конференций, конкурсов, мастер-классов, а также проведение международных исследований. Нельзя не отметить в связи с этим повышение значения дистанционных форм международного общения (телемостов, вебинаров, трансляций, онлайн-конкурсов), позволяющих расширить географию сотрудничества и сделать его более доступным.

В последние годы стремительное развитие музыкальных технологий привело к значительным изменениям и прогрессу в звуковых концепциях, методах и методиках преподавания музыкального искусства во всем мире. Поэтому интеграции музыкальных курсов и дисциплин, связанных с музыкальными технологиями, уделяется большое внимание. Постоянное обновление

музыкальных технологий привело к совершенствованию процесса записи музыки, ее обработки, подготовки к публикации и других связанных с этим курсов в университетах, а технические возможности студентов по коррекции звукозаписи также постоянно увеличиваются, что в большей степени соответствует потребностям современной музыкальной индустрии.

В то же время музыкальные технологии также влияют на цифровизацию и инновационное развитие музыкального образования. Применяя цифровые методы обучения, преподаватели могут использовать интернет-платформу для бесконечного расширения учебных ресурсов, повышения эффективности преподавания и организации индивидуального обучения. Обучающиеся могут легче усваивать знания и успешнее практиковать музыкальные навыки, стимулировать вдохновение при создании музыки, повышать энтузиазм и добиваться эффекта развития музыкальных талантов различными способами. Таким образом, применение цифровых технологий в обучении музыке постепенно становится новой ключевой тенденцией развития в области музыкального образования.

Цифровизация музыкального образования может предоставить преподавателям и учащимся огромные музыкальные ресурсы в разных регионах, независимо от времени и пространства. С применением цифровых технологий, благодаря поиску обучающих платформ в интернете, студенты могут использовать свое свободное время для получения бесчисленного количества высококачественных видео, аудио, нот и других ресурсов по курсу музыки, как по своему выбору, так и по указанию педагогов [3]. Они смогут проводить фрагментарное обучение и эффективно расширять кругозор и глубину знаний с разных сторон.

Цифровизация образования также может способствовать развитию персонализированного преподавания преподавателями и автономного обучения студентами на музыкальных курсах. Благодаря разработке интеллектуальных обучающих систем и индивидуальных траекторий обучения [4] цифровое пре-

подавание музыки может основываться на потребностях и особенностях обучения каждого учащегося, чтобы учителя могли лучше выполнять целенаправленное планирование домашних заданий и руководство развитием способностей, помогая учащимся раскрыть свою уникальность, проявить свои музыкальные таланты и установить эффективные и практические цели обучения.

Преподавание музыки в цифровом режиме может способствовать эффективному сближению школьных музыкальных программ с социальной музыкальной индустрией. В настоящее время на новых медиа и социальных платформах, таких как WeChat, Weibo и Douyin, различные профессионалы открыли множество высококачественных записей и каналов для обучения музыке. Они распространяют музыкальные знания по всему миру, делятся своим собственным опытом и демонстрируют результаты успеваемости учащихся, чтобы люди со всего мира могли активно участвовать в изучении музыки и обмене творческим опытом, а также способствовать популяризации и развитию музыкального образования.

Цифровизация музыкального обучения может открыть новые возможности для развития университетского образования, которое идет в ногу со временем и способствует внедрению инноваций в музыкальные курсы, в том числе истории и теории музыки, вокального и инструментального исполнительства [1]. Совершенствуя цифровое обучение, учебные заведения могут воспитывать больше высококачественных музыкальных талантов, обладающих инновационными возможностями во многих аспектах для общества. Согласно новейшим исследованиям, университеты должны создавать общеобразовательные курсы, связанные с цифровым обучением, в максимально возможной степени, позволяя учащимся выбирать свои любимые курсы для изучения [7]. Овладев соответствующими навыками и умело используя их, студенты смогут свободно реагировать на растущие потребности современной музыкальной индустрии и повышать свои преимущества при трудоустройстве в обществе [9].

В целом, цифровизация и интеграция университетских музыкальных курсов с другими смежными дисциплинами особенно важны в русле процесса глобализации образования, т. к. они могут предоставить студентам более разнообразный опыт профессионального обучения и возможности для развития музыкальной карьеры. Благодаря цифровому обучению можно способствовать обмену учебными ресурсами и опытом по всему миру, а университетское музыкальное образование претерпит кардинальные изменения, двигаясь по более открытому, инклюзивному и разнообразному пути развития и воспитывая больше музыкальных талантов высокого уровня, обладающих разнообразной конкурентоспособностью и международным стратегическим видением.

Библиографический список

1. Антонова М.А., Белоконь И.А., Князева Г.Л., Малащенко В.О. Процессы взаимодействия инструментального исполнительства и MIDI-технологий в современных образовательных условиях // Большая конференция МГПУ: сб. тез.: в 3 т. – М: ПАРАДИГМА, 2023. – Т. 3. – С. 359–362.
2. Грузинская Е.И., Князева Г.Л., Кодола Н.В. [и др.] Развитие кадрового потенциала образовательных организаций среднего профессионального образования с учетом требований рынка труда, экономики, мировых стандартов, обновления отраслевых технологий и внедрения цифровых технологий // Управление образованием: теория и практика. – 2021. – № 1(41). – С. 62–71.
3. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Музыкальное образование в условиях пандемии: взгляд на проблему // Проблемы управления качеством образования: сборник избранных статей Международной научно-методической конференции. – СПб.: ГНИИ «Нацразвитие», 2020. – С. 125–128.
4. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Психолого-педагогические предпосылки индивидуальной образовательной траектории обучающегося в музыкально-исполнительском классе // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2023. – № 1 (21). – С. 58–63.
5. Князева Г. Л., Цай Ш. Значение обмена опытом между Россией и Китаем в области музыкально-педагогического образования // Диалог культур в музыкальной педагогике и образовании: Коллективная монография департамента музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ. – М.: Общество с ограниченной ответственностью «Учебный центр «Перспектива», 2023. – С. 99–111.
6. Ху Сяобин. Исследование оцифровки музыкального образования в рамках реформы образования. Руководство по инновациям в области науки и образования в Китае. – 2011. – № 1. – С. 208.
7. Цай Ш., Князева Г.Л. Музыкально-эстетическое воспитание студентов технических направлений в условиях диверсификации образования // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 6–2. – С. 224–229.
8. Чэнь Ляньюн, Чэнь Хунвэй. Фрагментарное обучение и контрмеры для повышения профессиональной грамотности учащихся с точки зрения профессионального образования // Журнал Хубэйского института образования взрослых. – 2019. – № 3. – С. 60–63.

9. Modern student value-semantic attitude formation towards chosen occupation in university educational environment / Y. S. Krylova, E. G. Artemova, E. A. Bodina [et al.] // Humanities and Social Sciences Reviews. – 2019. – Vol. 7. – No. 4. – Pp. 1359–1365.

Чжэн Путун

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай.

Научный руководитель: **Г.П. Овсянкина**,

Доктор искусствоведения, профессор,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия

ИСТОРИЯ ДИРИЖЕРСКОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ И ЕЕ РОЛЬ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Zheng Putong

graduate student,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

Sant-Petersburg, Russia, China.

Scientific adviser: **Galina P. Ovsyankina**

Doctor of Arts, Professor,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

Sant-Petersburg, Russia

HISTORY OF CONDUCTING IN CHINA AND HER ROLE IN MUSIC PEDAGOGY

Аннотация. В данной статье дается справка о 12 китайских дирижерах, достигших мирового уровня. На примере их образования и основных достижений анализируются серьезные проблемы, с которыми китайскому дирижерскому сообществу предстоит столкнуться в будущем, а также предлагаются пути их решения.

Abstract. This article provides information on 12 world-class Chinese conductors. On the example of their education and major achievements, serious problems that the Chinese conducting community will face in the future are analyzed, and ways to solve them are proposed.

Ключевые слова: история дирижирования, искусство дирижирования в Китае, симфоническое дирижирование, хормейстер, хоровое образование.

Keywords: history of conducting, art of conducting in China, symphonic conducting, choirmaster, choral education.

Искусство дирижирования и подготовки дирижерских кадров – новые области музыкального исполнительства и музыкальной педагогики в Китае. Оркестры европейского типа и тем более хоры появились в Китае только в

конце XIX века. Однако ими руководили иностранцы. Первые десятилетия XX века можно назвать периодом становления дирижерского искусства в Китае.

Начальный этап в истории китайского дирижерского образования связан с рождением Нового Китая. Именно за годы КНР впервые китайские дирижеры заявили о себе как о профессионалах мирового класса. Сегодня мы можем назвать 12 китайских дирижеров, достигших этого уровня. Обращаясь к этому почетному списку, сразу следует оговорить, что к представителям старшего поколения дирижерских кадров относятся те, кто родился в 1920 годы. В основном это были руководители симфонических и национальных оркестров.

Таким образом, формирование национальных дирижерских кадров началось в основном 75 лет назад. Каждый из них являет собой незаурядную творческую личность. Например, *Инь Шэншань* (1925–2011) был не только дирижером симфонического оркестра Северо-Восточной киностудии и заместителем директора симфонического оркестра Чанчуньской киностудии, но и замечательным композитором. Он создал музыку к более чем 700 художественным, документальным кинофильмам и киноверсий театральных постановок. В ноябре 2005 года Инь Шэншань удостоился премии «Золотой колокол» за творческие достижения – высшую награду КНР за вклад в музыкальное искусство.

Чжэн Сяоин (1929 г. р.) – первая женщина-дирижер симфонического оркестра в Китайской Народной Республике, почетный пожизненный дирижер Центрального оперного театра и художественный руководитель Центра оперного искусства. Чжэн Сяоин возглавляла дирижерский факультет Центральной консерватории. С 1960 по 1963 год она была направлена в Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского, где изучала оперное и симфоническое дирижирование у знаменитых профессоров Н. П. Аносова и Г. Н. Рождественского. В 1962 году она дирижировала оперой «Тоска» в Московском государственном музыкальном театре имени К. С. Станиславского и стала первым китайским дирижером, вышедшим на зарубежную сцену. Успех этого выступления превзошел все ожидания. Позднее Н. П. Аносов так

написал о своей выпускнице: «Чжэн Сяоин обладает очень ясным музыкальным мышлением и страстной строгостью. Можно предвидеть ее блестящее будущее как дирижера и ее роль в развитии симфонического искусства на родине» [цит. по: 7, с. 10].

В 1999 и 2012 годах Чжэн Сяоин была дважды награждена Орденом почета российско-китайской дружбы в знак признания ее вклада в связь между КНР и РФ, за укрепления китайско-российской дружбы в области культуры. Стоит отметить, что в 2012 году она посетила Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена и пригласила хор иностранцев выступить со своим Сямыньским симфоническим оркестром в Мариинском государственном театре оперы и балета. Также Чжан Сяоин присутствовала на репетиции хора на факультете музыки и театра (как тогда назывался институт музыки, театра и хореографии; [7]). Заметим, что в ноябре 2023 года при поддержке Чжэн Сяоин, Ассоциации молодой китайских дирижеров выпускник аспирантуры института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена Го Вэй дирижировал хором, исполнявшим выдающуюся кантату «Желтая река» на церемонии открытия исполнительского конкурса «Великий шелковый путь».

Итак, Инь Шэншань и Чжэн Сяоин – это старейшины из дирижерской плеяды Китая. Далее следуют мастера, родившиеся в 1930-е годы.

Пэн Сиовэнь (1931–1996) – главный дирижер Центрального национального оркестра, один из основателей современного оркестра народных инструментов. В детстве он учился играть на эрху, пипе и на других народных инструментах. Он любил оперу и фольклор, но не имел законченного музыкального образования. В 1949 году Пэн Сиовэнь окончил коммерческую школу. В 1952 году он был переведен в Народный оркестр Центрального радиовещания, где в 1953 году занял пост дирижера и композитора. В этот период он сочинил и аранжировал ряд фольклорных партитур и создал первоначальную структуру нового национального оркестра Китая.

Пэн Сиовэнь внес выдающийся вклад в развитие китайского оркестра народных инструментов. Его оркестр мог исполнять аранжировки западной классической музыки, и известен как *тень Пэн Сиовэня* (примечание 1). Это наиболее репрезентативная форма китайского оркестра середины XX века. Все основанные после него национальные оркестры в большей или меньшей степени заимствовали его модель [6]. Кроме того, за последние 40 лет Пэн Сиовэнь сочинил и аранжировал более 400 фольклорных произведений для оркестра, а его оркестровки получили широкую известность благодаря тонкой отделке музыкального письма. В статье, посвященной г-ну Пэн Сиовэню, Пак Дуншэн отметил: «Он был не только одним из основателей первого профессионального национального оркестра в Новом Китае, Национального оркестра Китайского радио, но и одним из основателей современной национальной оркестровой системы» [4].

Бянь Цзушань (1936 г. р.) окончил Шанхайскую консерваторию. За 46 лет он дирижировал и исполнял китайские и зарубежные балеты, такие как «Жизель» А. Адана, «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, «Красный отряд женщин» У Чжи, «Линь Дайюй» Ли Чэнсяна и т. д. Под руководством Бянь Цзушаня в Китае состоялись премьеры Симфоний № 27 Н. Я. Мясковского, № 7 Д. Д. Шостаковича и др. С 1996 года он является почетным гостем Венского новогоднего концерта в студии CCTV.

Хуан Сяотун (1933–2015) – китайский дирижер и педагог, профессор кафедры дирижирования Шанхайской консерватории. В Советском Союзе он учился оперному и симфоническому дирижированию у А.В. Гаук, Хуан Сяотун вернулся в Китай в 1960 году, когда в немногочисленных отечественных оркестрах уже были дирижеры, а в Шанхайской консерватории открывалась кафедра композиции и дирижирования. С тех пор он преподает в Шанхайской консерватории и изредка дает концерты. С среди его учеников – *Ч. Сиян, Т. Лихуа, Т. Мухай, Ч. Гоюн, Ю. Лон* и другие, которые впоследствии стали известными дирижерами.

Чэнь Сеян (г. р. 1939), директор и художественный руководитель Шанхайского симфонического оркестра. Он был приглашен на эту должность после 1990 года взамен *Чэнь Цзохуана* (1965 г. р.). Чэнь Сеян родился в образованной и музыкальной семье. Его родители преподавали русский язык в университете. Годы учебы совпали с Культурной революцией, во время которой он был вынужден прекратить обучение У Чжэн Сяоин. Но время от времени он приезжал к ней на занятия. В 1977 году он поступил в Центральную консерваторию на факультеты композиции и дирижирования, где обучался под руководством Чжэн Сяоин, Хань Чжунцзе [1]. Тогдашним мэром Шанхая пригласил его вернуться в родной город и возглавить Шанхайский симфонический оркестр. Чэнь Сеян дирижировал последними восемью концертами мастера пекинской оперы Мэй Янфана. В 2019 году он был удостоен VII Шанхайской премии за выдающийся вклад в области литературы и искусства.

Руководитель Шанхайского симфонического оркестра *Тан Мухай* (г. р. 1949), который учился и работал в Германии с Г. фон Караяном, Л. Бернштайном и другими ведущими дирижерами, С 1980-х годов он является постоянным дирижером и музыкальным руководителем симфонических оркестров и оперных театров в стране и за рубежом, и является одним из немногих китайским дирижеров, имеющим влияние на международной музыкальной сцене. В 1982 году Караян пригласил Тан Мухая дирижировать Берлинским филармоническим оркестром в сезоне 1983–1984 годов, который прошел с большим успехом, а с 2003 по 2006 год он был главным дирижером Финской национальной оперы. В начале XXI века также являлся почетным дирижером Китайского национального симфонического оркестра, директором дирижерского факультета Шанхайской консерватории, художественным руководителем Шанхайского концертного зала, художественным руководителем Цюрихского камерного оркестра, почетным дирижером Квинслендского симфонического оркестра и главным приглашенным дирижером Гамбургского симфонического оркестра.

Тан Мухай – мастер убедительной интерпретации. Начатый им музыкальный сезон включал как шедевры западной музыки, так и наиболее значимые китайские сочинения, расширяя художественные горизонты исполнителей и слушателей [1]

Чжан Гоюн, директор Шанхайского оперного театра (г. р. 1958), окончил дирижерский факультет Шанхайской консерватории в 1983 году под руководством *Хуан Сяотуна*, а в 1993 году по решению Государственной комиссии по образованию был направлен в Московскую консерваторию имени П.И. Чайковского под руководством Г.Н. Рождественского. В 1997 году ему была присвоена степень доктора музыки. В его репертуаре симфоническая музыка, опера, балет и хоровые произведения с участием оркестра. Особенно хорошо ему удаются сочинения русских авторов, в частности, симфонии Шостаковича. В 2014 году он дирижировал фильмами-операми «Кармен» и «Верблюд Сянцзы», поставленными в Национальном Большом театре. В следующем году он был приглашен в турне по Италии с Национальным театром и дирижировал первым выступлением Китайского филармонического оркестра в России в 2016 году.

Ху Юньянь (1956 г. р.) – музыкальный руководитель Пекинского фестиваля современной музыки и директор Этнического оркестрового центра Министерства образования, учился в Центральной консерватории. В 1986 году он отправился в США для продолжения обучения в Йельском университете и Джульярдской школе под руководством О.В. Мюллера, где был удостоен стипендии им. Бруно Вальтера, а в 1989 году получил степень магистра. В 2000 году он был назначен художественным руководителем и дирижером Симфонического оркестра Шанхайского радио.

В 2004 году Ху Юньянь был приглашен своей альма-матер основать первую в Азии Академию оркестров ССМ (*Orchestra Academy*) и занять должность ее директора и художественного руководителя. В ноябре 2021 года маэстро выступил в инаугурационном концерте в Консерватории Китайского

университета Гонконга (г. Шэньчжэнь), а затем стал академическим директором по дирижированию в этой Консерватории.

Юй Лонг (г. р. 1964) окончил Шанхайскую консерваторию под руководством Хуан Сяотуна. Он является заместителем председателя Китайской ассоциации музыкантов, председателем Лиги симфонических оркестров и главным приглашенным дирижером Гонконгского филармонического оркестра. Репертуар Ю Лонга включает произведения разных эпох и направлений, особенно хорошо ему удаются национальные оперы. Будучи дирижером нескольких первоклассных отечественных оркестров, Ю Лонг стал свидетелем развития академической музыки в Китае, а также сыграл первопроходческую роль в распространении китайской культуры в мире, о чем свидетельствует *Global Times*. *The New York Times* назвала его самой влиятельной фигурой в китайской академической музыке.

Ли Синьцао (1971 г. р.) – президент Китайской консерватории директор Китайского симфонического оркестра, почетный. Ли Синьцао учился в Центральной консерватории и Венской музыкальной академии под руководством профессоров С. Синя, Ч. Сяоина и Л. Хагера. Он стал первым китайским дирижером, получившим назначение в Венскую государственную оперу, а в 2000 году был назван одним из «100 молодых людей, которые могут повлиять на Китай в XXI веке» по версии организации *China Youth*. В 2007 году он сопровождал премьеру КНР Вэнь Цзябао во время его визита в Москву, где дирижировал концертом «Церемония закрытия Года китайско-российской культуры» [2].

Из известных китайских хоровых дирижеров можно назвать только *Ян Хунняня* (1934—2020). В 1951 году Ян Хуннян поступил на музыкальный факультет Восточно-китайского педагогического университета в Шанхае, учился дирижированию у профессора Я. Ярена и немецкого дирижера М. Хитцмана, а композиции и полифонии – у советского музыковеда Ф.Г. Арзаманова. Был дирижером Нанкинского хора, а в 1983 году основал Пекинский филармони-

ческий хор. В январе 2014 года маэстро был удостоен звания «Выдающийся деятель китайской культуры 2013 года» и является дирижером, получившим наибольшее количество призов на международных хоровых конкурсах. Ян Хуннянь автор многих книг: «Изучение оркестра», «Изучение хора», «Сочинение песен», «Сборник детских песен», диссертации «О хоровой интонации» и «О выстраивании иерархии оркестровых звуков». Ему принадлежат переводы книг К. Дебюсси и др.

Данная нами историческая справка показывает, что перед Китаем стоит серьезная проблема подготовки национальных дирижеров, особенно хоровых. Одним из путей ее решения является изучение опыта преподавания дирижирования за рубежом, особенно в России.

Нельзя не учесть тот важный факт, что среди 12 китайских дирижеров, упомянутых выше, все в основном учились или стажировались за границей. Исключение составляют И. Шэншань и П. Сювэнь, которые не были подготовлены как профессиональные дирижеры и специализировались в области фольклора. Чжэн Сяоин и Хуан Сяотун учились в Советском Союзе, а остальные восемь дирижеров были их учениками. Единственный в Китае хоровой дирижер высокого уровня Ян Хуннянь обучался дирижированию у профессора Ян Ярена и немецкого дирижера М. Хитцмана, а композиции и полифонии – у советского специалиста Ф. Г. Арзаманова.

Примечания

1. Дословный перевод с китайского языка: *курсив Пэн Сиовэня*.

Библиографический список

1. Бянь Цзушань. Симфония любви. Заметки о главном дирижере Хань Чжунцзе // Народная музыка. 2010. (10). С. 4. 7,95. 卞祖善-《情系交响指挥大师韩中杰》, 人民音乐, 2010, (10): 4-7+95.
2. Ли Хунмин. Стиль под дирижерской палочкой. // Музыка, Время, и пространство. 2014. (04).: С. 17–29. 李红敏《指挥棒下的风范》, 音乐时空, 2014, (04): 17-29.
3. Пятнадцать артистов выбраны в качестве первых заслуженных артистов Национального центра исполнительских искусств. URL: <https://baijiahao.baidu.com/>

15位艺术家入选“国家大剧院首批荣誉艺术家”

4. Резюме теоретического семинара «Пэн Сиовэнь и искусство народной музыки». 彭修文与民间音乐艺术”理论研讨会纪要 – URL: <https://web.archive.org/web/20070318161401/http://www.folkmusic.org.cn/show.asp?id=2186> [Дата обращения: 30.09.2005].
5. Тан Мухай: новый художественный руководитель Шанхайского филармонического оркестра 汤沐海：上海爱乐乐团新任艺术总监 – URL: <https://web.archive.org/http://www.sh.xinhuanet.com/>
6. Тянь Цин, «Хуаюнь Цзюфан» и неоклассицизм // Philharmonia. – № 5. – 1997. 田青《“华韵九芳”与新古典主义》·《爱乐》1997年第5期。
7. Юй Яфэй. О феномене Чжэн Сяоин // Народная музыка. – 2022. (12). – С. 4–10. 余亚飞《论“郑小瑛现象”》，人民音乐,2022,(12): 4–10.

Ню Бэнь

аспирант,

ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Москва, Россия, Китай/

Научный руководитель: **Е.Ф. Командышко**

доктор педагогических наук, профессор,

ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Москва, Россия

ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ИНТЕРЕСА К МУЗЫКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ В КИТАЕ

Niu Ben

graduate student,

Moscow State Institute of Culture,

Moscow, Russian, China/

Scientific adviser: **E.F. Komandyshko**

Doctor of Pedagogical Science, Professor,

Moscow State Institute of Culture,

Moscow, Russian

PHILOSOPHICAL ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF INTEREST IN MUSICAL ART IN CHINA

Аннотация. Автор рассматривает проблему развития интереса к освоению музыкального искусства при опоре на анализ философских воззрений. В статье анализируются сущностные характеристики интереса, в основе которого лежит стремление к познанию определенного объекта или явления, а также определенного вида деятельности, что связано с проявлением мотивов и целенаправленных действий человека. Автором показано, что музыкальное искусство, стимулируя к музыкально-познавательной деятельности, является важным фактором ценностного взаимодействия современного ученика с окружающим миром и творческой деятельностью.

Abstract. The author considers the problem of developing interest in mastering musical art based on the analysis of philosophical views. The article analyzes the essential characteristics of

interest, which is based on the desire to know a certain object or phenomenon, as well as a certain type of activity, which is associated with the manifestation of human motives and purposeful actions. The author shows that musical art, stimulating musical and cognitive activity, is an important factor in the value interaction of a modern student with the outside world and creative activity.

Ключевые слова: интерес, отношение, аксиологический подход, ценности, музыкальные интересы.

Keywords: interest, attitude, axiological approach, values, musical interests.

Одной из актуальных проблем педагогической науки является проблема формирования интереса к процессу получения новых знаний посредством искусства и формирования интереса к освоению музыкальных произведений.

Необходимость решения цели развития интереса у обучающихся к музыкальному искусству определяет актуальность проблемы исследования в контексте философских воззрений на сущность понятия интерес, сопоставляя его с интересом «эстетическим» и «художественным» при формировании ценностного отношения к искусству, в целом.

Интерес относится к одному из существенных стимулов обретения знаний, расширения опыта и творческой инициативы. В переводе с латинского «*интерес*» (*interest* – *важно*) характеризует стремление к познанию определенного объекта или явления, а также проявление значимости определенного вида деятельности.

В Философском энциклопедическом словаре [9, 213] понятие «*интерес*» рассматривается как реальная причина, побуждающая к действию, что связано с проявлением мотивов, помыслов, устремлений и т.д. Интерес имеет разные классификации, которые подразделяются на: индивидуальные, групповые и общественные (то есть разделяются по степени общности); национальные (с учетом характера субъекта); экономические, политические, духовные (по сфере направленности); стихийно действующие или на основе определенной программы (по степени осознанности); реальные и мнимые (с учетом возможности их реализации); прогрессивные, консервативные и реакционные (с учетом объективных тенденций общественного развития) и др. [9].

В Художественно-педагогическом словаре понятие «*интерес*» раскрывается через проявление положительного, эмоционально окрашенного отношения к определенному объекту (или явлению), которое вызвано стремлением его познать. Данное проявление обусловлено как внутренними, так и внешними причинами, с учетом особенностей воспринимаемого объекта. Потому яркие впечатления и интересные новые факты, а также обстановка восприятия, влияют на появление интереса к осмыслению материала учебных занятий [10, 158].

Интересы могут быть устойчивыми и неустойчивыми. Устойчивые связаны с особенностями развития личности, а неустойчивые носят кратковременный характер. Оценку широты или узости интересов определяет содержание деятельности, имеющей для личности важное значение [8, 373].

В китайской педагогике развитие интереса к учению основано на традиционных идеях.

Конфуций (551–479 до н.э.) важным фактором в появлении интереса считал *отношение к познанию*. Конфуций выделил уровни в появлении отношения [18], когда на первом уровне познается новое; на втором – появляется любовь к познанию; на третьем – проявляется устойчивый интерес. Конфуций в познании важным усматривал проявление эмоции. Он считал, что только если ученики получают радостные чувства от процесса познания, – обучение становится эффективным.

Лю Ан (179–122 гг. до н.э.) – китайский философ, выделил чувства радости внешние и внутренние. Внешняя радость – недолговременная, а внутренняя радость – духовная. Философ отмечал значимость мотива учения.

Хань Юй (768–824 гг.) – китайский философ и педагог, стимулировал интерес к познанию, создавая благоприятную атмосферу учения.

Чжан Ши (1133–1180 гг.), – китайский философ и педагог проанализировав уровни отношения к учению Конфуция, выдвинул уровневые формулы,

раскрываемые через последовательность познания, эмоции, практику, получение наслаждения от учения.

Ван Шоужэнь (1472–1529 гг.) – китайский философ, педагог, отметил влияние сильной эмоции на процесс познания. Он указывал, что педагоги должны с уважением относиться к интересам детей.

Ван Гэнь (1483–1541 гг.) – философ и педагог, выделил интерес к учению и его взаимосвязи с самостоятельной работой ученика. Написал поэму «Об отрадном учении».

Ван Фучжи (1619–1692 гг.) – философ и педагог. Отмечал, что интерес к обучению связан с развитием способностей и интеллектуальных ресурсов.

Ху Ши (1891–1962 гг.) – мыслитель и педагог. Его труд «Научить учащихся воспитанию интереса» раскрыл значимость воспитательного процесса во время обучения.

Цай Юаньцзэй (1868–1940 гг.) – призывал к дружеским отношениям между учителем и учениками, что формирует интерес к обучению.

Чэнь Хацин (1892–1982 гг.) – педагог, интересы детей развивал и ценил, начиная с дошкольного возраста. Придерживаясь концепции Дьюи, он отмечал важность «живого образования». Обосновал, что интерес является лучшим мотивом в обучении. Считал, что взрослые не должны заставлять детей что-либо делать, если это не вызывает у них интерес. Выделил способы организации обучения с интересом: 1) нужно создать активную среду; 2) при помощи эффективных методов стимулировать интерес к обучению у детей.

Формирование интереса к обучению связано с раскрытием следующих факторов и особенностей развития: *фактор интеллектуальный*, – зависит от развития внимания, наблюдательности, воображения, памяти, мышления, которые влияют на интерес познания; *фактор неинтеллектуальный* – повышает активность, концентрирует внимание, соединяя познание и практическую деятельность.

В древнеиндийской философии интерес к определенному объекту отражает систему жизненных интересов, включая эстетико-нравственное совершенство, а также смирение и религиозность.

В целом, несмотря на разные толкования интереса, еще в Древнем мире было замечено, что «интерес» имеет отношение к движущей силе, то есть к деятельности человека.

В философских трудах Нового времени мыслители делают попытку классифицировать и истолковать черты интереса. В представлении Т. Гоббса, Дж. Локка, Д.Юма интерес связан с опытом человека и его страстями. Иные трактовали интерес на основании разума.

Немецкий философ *Иммануил Кант* (1724–1804) понятие «интерес» рассматривал как «удовольствие, которое мы связываем с представлением о существовании предмета» [3, 204]. Философ цель искусств видел в «чувстве удовольствия», при этом называл данное чувство эстетическим. Это своего рода являлось специфическим познанием, суть которого философ усматривал в игре познавательных способностей. Таким образом, Кант обосновал представление о том, как осуществляется познавательный процесс.

Немецкий философ *Георг Вильгельм Фридрих Гегель* (1770–1831) проблеме интереса рассматривал в гармоничном сочетании общих и частных интересов. Гегель писал, что «ни всеобщее не имеет силы и не выполняется без особенного интереса, знания и воли, ни индивидуумы не живут исключительно лишь для особенного интереса в качестве частных лиц, а их воля вместе с тем действует во всеобщем и для всеобщего» [1, 275]. Гегель свои «Лекции по эстетике» посвятил философии искусства, в которых искусство рассматривалось через форму самовыражения абсолютного духа (в акте художественной деятельности).

Одним из первых в разработке теории интереса обратился немецкий ученый *Рудольф Иеринг* (1818–1892). Осуществив анализ интересов, направленных на достижение целей, Р. Иеринг выделял два класса интересов, отли-

чающихся по целям: 1) внешним, направленным на материальное (к примеру, денежный интерес); 2) внутренним, направленным на внутренние цели, т. е. раскрывающих духовную культуру личности [2].

Таким образом, обоснование феномена «интерес» пронизывает философские воззрения ученых, исследования которых раскрывают целенаправленность субъекта. «Ибо сущность человека, его призвание, его место в обществе и отношение к окружающей природной среде, смысл и цель его существования – весь этот круг проблем вновь и вновь заставляет обращаться к вопросу об интересах человека и его потребностях» (Кусжанова А.Ж.) [6, 48].

Актуализация проблемы формирования интереса к музыкальному искусству в образовательных учреждениях Китая становится особенно значимой в связи с рядом противоречий между:

- эстетическим развитием обучающихся при освоении музыкальной классики и недостаточным обоснованием теоретических положений о сущностной основе процесса формирования интереса к классическому музыкальному искусству;

- сложившейся практикой музыкального обучения в Китае и требуемых задач музыкального развития детей с учетом особенностей восприятия музыкальных произведений на основе аксиологического подхода.

В педагогической науке *аксиологический подход* – это, своего рода, инструмент, устанавливающий взаимную связь между социальными ценностями и личностными интересами. Интересы, таким образом, раскрывают отношение обучающихся к культурным ценностям, в частности, музыкальному искусству.

Для музыки Древнего Китая характерной особенностью, с его аксиологической символикой, стали духовный настрой и социокультурная идентичность китайского общества [7]. В условиях процветания символизации также высока потребность в педагогах музыки в Китае.

В настоящее время ключевой проблемой модернизации системы образования КНР является ценностно-гуманистическая парадигма образования, в ко-

торой важным становится создание условий для развития творческого потенциала личности [5].

Процесс познания в культурных условиях позволяет приобщать учеников к национальным культурным традициям. Китайская культура направлена на уважение и совершенствование личностных качеств, включая формирование ценностного отношения к процессу познания и интереса к искусству как результат художественного восприятия произведений искусства.

Художественное восприятие в исследовании ученых непосредственно связано с процессом чувственного познания, роли воображения в постижении художественного образа, а также рассматривается как источник информативности в разных культурологических и познавательных ракурсах.

Музыкальные интересы – это важное звено в формировании общей духовной культуры человека. Они, как зеркало, могут отразить с большей или меньшей полнотой характерные для человека ценностные ориентации.

Интерес к музыкальному искусству в научно-педагогических исследованиях рассматривается с разных позиций:

- 1) как интерес эпизодический, который возникает только по отношению к определенным (конкретным) музыкальным произведениям;
- 2) по мере обучения на уроках музыки интерес первого уровня перерастает в интерес и желание самостоятельно слушать классическую музыку.

Так, по мнению исследователей, интерес, изначально возникающий только к конкретным музыкальным произведениям, может явиться мотивом к самостоятельному освоению музыкальной классики. При этом сам процесс формирования музыкального интереса у обучающихся зависит от уровня сформированности художественного восприятия, что значительно влияет на интеллектуальное, творческое и общекультурное развитие личности [4].

Выводы:

1. Исследования феномена «интерес» как философской и общенаучной категории позволили выявить, что «*интерес*» характеризуется стремлением к

познанию определенного объекта или явления, а также определенного вида деятельности, что связано с проявлением мотивов и целенаправленных действий человека.

2. Исследование показало, что *ценности* эстетического восприятия мира, наряду с ценностями его познания, становятся важным фактором, направляющим человека к определенным действиям. Музыкальное искусство, стимулируя к музыкально-познавательной деятельности, является важным фактором ценностного взаимодействия современного ученика с окружающим миром и музыкально-творческой деятельностью.

3. Аксиологические основания, касаясь современного китайского музыкального искусства, включают ценностные эстетические позиции современной системы образования в Китае. Это позволяет сохранять конфуцианскую идею воспроизводства аксиологических ценностей, сохраняя социокультурную идентичность китайской цивилизации на основе национального культурного опыта, сформированного в течение долгого исторического развития.

Библиографический список

1. Гегель Г.В.Ф. Сочинения / под ред. А. Деборина и Д. Рязанова. – М.; Л., 1929–1934. – 380 с.
2. Иеринг Р. Интерес и право. Ярославль, 1880. – 268 с.
3. Кант И. Сочинения: в 6 т. – М., 1966. – Т. 5. – 564 с.
4. Командышко Е.Ф., Коняхина М.С. Художественное восприятие как предмет комплексного научного исследования // Искусство и образование. – 2020. – № 2 (124). – С. 67–79.
5. Константинова М.А. Аксиологические основания современного китайского образования // Вопросы теории и практики. Тамбов, 2012. № 10 (24): в 2-х ч. – Ч. 1. – С. 102–104.
6. Кусжанова А.Ж. Проблема интереса в сфере образования (философско-методологический анализ) // CREDO. – 2000. – № 2. – С. 46–59.
7. Лаво Р.С., Чжан Цзиньхуэй. Аксиологические основания музыкального образования в Китае // Культура и цивилизация. – 2022. – № 2. – Т. 12. – С. 128–137.
8. Российская педагогическая энциклопедия / гл. ред. В.В. Давыдов. – М., 1993. – Т. 1. – 608 с.
9. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л.Ф. Ильичев [и др.]. М.: Изд-во «Сов. Энциклопедия», 1983. – 840 с.
10. Художественно-педагогический словарь / сост. Н.К. Шабанов [и др.]. – М., 2005. – 480 с.

Лань Ян
аспирант,
ФГОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
Москва, Россия, Китай.
Научный руководитель: **О.А. Блок**
доктор педагогических наук, профессор,
ФГОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
Москва, Россия

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД КАК МЕТОДОЛОГИЯ КИТАЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КЛАССЕ ВОКАЛА

Lan Yang
postgraduate student,
Moscow State Institute of Culture
Moscow, Russia, China.
Supervisor: **O.A. Blok**
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Moscow State Institute of Culture
Moscow, Russia

HERMENEUTIC APPROACH AS A METHODOLOGY OF CHINESE MUSIC AND PEDAGOGICAL EDUCATION IN THE VOCAL CLASS

Аннотация. В статье раскрывается актуальность применения герменевтического подхода в педагогике музыкального образования (класс вокала). Развитие герменевтики рассматривается как единство двух разнородных тенденций – универсализации и технологизации. Синтез искусств, типичный для вокального исполнительства, усиливает вариативный подход к многомерному пространству интерпретации, которое помимо модальностей, характеризуют текстовые уровни.

Abstract. The article reveals the relevance of the hermeneutic approach in the pedagogy of music education (vocal class). The development of hermeneutics is considered as the unity of two heterogeneous trends – universalization and technologization. The synthesis of arts, typical for vocal performance, enhances the variable approach to the multidimensional space of interpretation, which, in addition to modalities, is characterized by text levels.

Ключевые слова: герменевтический подход, китайское музыкально-педагогическое образование, класс вокала, обучающиеся-вокалисты, музыкальное произведение.

Key words: hermeneutic approach, Chinese music pedagogical education, vocal class, vocal students, musical work.

Развитие современного музыкально-педагогического образования в Китайской Народной Республике сегодня во многом зиждется на методологических разработках, сделанных в зарубежных странах. Так осуществляется межкультурный диалог Востока и Запада, объединяющий усилия цивилизационного сообщества в научно-образовательной и художественно-воспитательной областях. Настоящее музыкально-педагогическое образование в Китае отличаются не только активные интегративные процессы с ведущими странами мира,

но и выработка собственной синкретичной позиции на базе национального и инонационального (интернационального), традиционного и новационного, технологически-оснащенного и художественно-образного ценностного, убедительного. Подобный вектор развития музыкально-педагогического образования дает возможность не только сохранять лучшие национальные традиции в образовании, но и успешно адаптироваться в условиях активного межкультурного международного взаимодействия [6].

Репертуарная политика музыкально-образовательных учреждений Китая, с одной стороны, и педагогические условия освоения репертуарных программ в вокальном сегменте внутри них, с другой – в настоящее время в достаточной степени определяют характер, специфические черты и универсальность, профессионализм кадров, способных расширять сферу влияния, создавая общество мыслящих, художественно развитых, просвещенных людей.

Вокалист-мастер, вокалист-художник, вокалист-педагог, вокалист-просветитель, вокалист-мыслитель должен быть способным осваивать разнообразный в жанрово-стилистическом и культурно-историческом плане репертуар, доносить его мысли-чувства до художественно-творческого сознания различных слоев населения, этнических групп [3].

Способность прочувствовать на уровне эмпатии, найти логику смысловую канву музыкального произведения (партии-роли) от романса до оперы, от песни до вокального цикла – важная задача, составляющая компетентностную основу обучающихся-вокалистов Китая. В данном случае значение приобретает не только знание жанрово-стилистических основ сочинений, специфики отечественных и зарубежных вокальных школ различных эпох и направлений. Студентам-певцам следует уметь мыслить в культурно-историческом русле, когда всесторонне анализируется и первоисточник (рукопись) музыкального произведения, и сложившаяся исполнительская традиция, тот изменяющийся культурный код, который определяет смыслы, звуки-образы.

Вокальное творчество сопряжено с синтезом искусств (собственно музыка, литературно-поэтическая речь, пластика, мимика, жесты, движения, драматическое действо с декорациями /изобразительное искусство, скульптура, архитектура/, кино-фотомонтаж и др.), в котором переплетены модальности, звуко-видеообразы, смыслы. Пространственно-временная сущность музыки как бы притягивает смежные виды искусства и одновременно позволяет создавать множественность вариантов воплощения художественно-образного содержания. В этом заключаются перспективы и сложность применения герменевтического подхода в классе вокала музыкально-педагогических образовательных учреждений Китая. Сохранить и сделать доступными для восприятия различных слоев населения смыслы-образы вокальных сочинений – важная двуединая задача музыкально-педагогического образовательного учреждения Китая. Ее решение предусматривает формирование высокой исполнительской культуры обучающихся-вокалистов (единство эмоционального и логико-смыслового, технического и художественно-образного компонентов), а также просветительских навыков, умений передать разнообразной слушательской аудитории, заложить в их эстетико-художественное сознание идеи-смыслы композитора и частички своей души, своего мироощущения. Обоснованно по этому поводу отмечал О.А. Блок: «Исполнительские действия-переживания, действия-смыслы, взаимодействуя между собой, «сигнализируют» о наличии двух важных начал: чувственного и мыслительного. Их целостность и гармоничность рождает действия-стимулы, обуславливающие не только качество исполнения, но и его восприятия. Они обеспечивают стабильность слухо-двигательного контроля, глубину и направленность творческого восприятия» [2, 144].

Одним из родоначальников развития герменевтики как науки о поиске смыслов, донесении текстовых значений через эпохи восприятия, стал известный немецкий философ-теолог, проповедник «христианского универсализма» Ф Шлейермахер. Он ввел в научный оборот понятие «герменевтический

круг», которое имеет не только методологическую ценность, но и «проливает свет» на характер и векторы освоения музыкальных полотен обучающимися-вокалистами. Толкование данной дефиниции сводилось к необходимой цикличности процесса осмысления, замыкающего понимание части текста на понимании текста как единого целого [5]

Развитие герменевтики и герменевтического подхода можно рассматривать как единство двух разнородных тенденций – универсализации и технологизации. Универсализацию представляют, например, идеи М. Хайдеггера, выводящего интерпретацию и понимание на социально-онтологический уровень без углубления в частные процедуры этого необходимого психического процесса. В направлении технологизации развивает герменевтику, например, Х.-Г. Гадамер, рассматривавший множественные связи интерпретатора и интерпретируемого, демонстрировавший психологическую специфику процесса интерпретации как избавления от факторов, мешающих верному толкованию и приобщению к факторам, сближающим интерпретатора и интерпретируемое [4].

Многие ученые, исследовавшие герменевтические подходы, раскрывали каждый по-новому искусство интерпретации в каждом отдельно взятом творческом «цехе», будь то вокальное или инструментальное, сольное или коллективное исполнительство. Поразительным является то, что предмет интерпретации, как слепок развития научной отрасли герменевтики и одновременно творческих позиций музыкантов-исполнителей, вобрал в себя многообразие одного и целостность, общность достигнутого. Этот предмет включает в себя: идеи-идеалы, замыслы-смыслы, эмоционально-чувственное (аффективное) прочтение, стиль, исполнительские традиции, форму и содержание [1, 30, 31].

На основе всего изложенного выше целесообразно сделать следующие выводы:

1. Изучение герменевтического подхода как методологии китайского музыкально-педагогического образования в классе вокала остается быть актуальной проблемой, требующей своего разрешения.

2. Развитие герменевтики и герменевтического подхода можно рассматривать как единство двух разнородных тенденций – универсализации и технологизации.

3. На формирование процесса интерпретации и самого интерпретатора (обучающегося-вокалиста) оказывают влияние внешние и внутренние факторы – соответственно, социально-культурные, историко-музыковедческие и личностно-творческие, в русле внутреннего «Я».

4. Синтез искусств, типичный для вокального исполнительства, усиливает вариативный подход к многомерному пространству интерпретации, которое помимо различных модальностей, характеризуется текстовыми уровнями (текст, затекст, надтекст, контекст), а сам текст делится еще на собственно музыкальный и литературно-поэтический.

5. Изучение герменевтического подхода как методологии китайского музыкально-педагогического образования в классе вокала составляет перспективу дальнейших исследований в области педагогики музыкального творчества, педагогики вокального исполнительства.

Библиографический список

1. Блок О.А. Педагогика и психология музыкального творчества как парадигма высшего профессионального образования // Проблемы кадрового обеспечения сферы культуры и искусства: мат. Международ. научно-практич. конф., посвященной 45-летию Хабаровского государственного института искусств и культуры. 2013. – Хабаровск: Изд-во ХГИИК. – 2013. – С. 23–31.
2. Блок О.А. Развитие творческого восприятия обучающихся музыкантов в классах инструменталистов // Мир науки, культуры, образования. – 2022. – № 1(92). – С. 142–144.
3. Ван Яохуа. Образ мышления, метод творчества и характеристика китайских традиционных музыкальных структур // Вестник Центральной консерватории. – 2010. – № 1. – С. 41–45.
4. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М., 1988. – 699 с.
5. Торопова А.В. Методологические подходы к построению модели педагогического руководства освоением китайской музыки российскими студентами / А.В. Торопова, Юй Шэнлинь // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: мат. XXI Международ. научно-практич. конф. – М.: Изд-во МГИК, 2024. – С. 60–69.
6. Чжао Фаньжун. Внедрение музыкального образования в Китайской Республике // Science Herald. – 2015. – № 15. – 64 с.

Чжао Сяолэй
аспирант,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»
Санкт-Петербург, Россия, Китай.
Научный руководитель: **Г.П. Овсянкина**
Доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»
Санкт-Петербург, Россия

РУССКИЙ КЛАССИЧЕСКИЙ РОМАНС В СИСТЕМЕ САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ЗАДАНИЙ В УНИВЕРСИТЕТАХ КНР

Zhao Xiaolei
graduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Sant-Petersburg, Russia, China.
Scientific adviser: **Galina P. Ovsyankina**
doctor of Arts, professor
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Sant-Petersburg, Russia

RUSSIAN CLASSICAL ROMANCE IN THE SYSTEM INDEPENDENT ASSIGNMENTS AT UNIVERSITIES IN CHINA

Аннотация. Русская камерно-вокальная лирика, являясь выдающимся достижением мирового музыкального искусства, еще не вводится полноценно в качестве учебного материала в педагогические университеты Китая. Обращение к ней способствовало бы исполнительскому культурному росту китайских студентов. Автор статьи делится своим опытом внедрения русского романса и академической песни в качестве комплекса практических самостоятельных заданий, что приведёт к внедрению факультативного курса «Русская камерно-вокальная лирика».

Abstract. Russian chamber vocal lyrics, being an outstanding achievement of the world musical art, have not yet been fully introduced as educational material in Chinese pedagogical universities. Addressing her would promote the performance and cultural growth of Chinese students. Russian Russian Chamber and Vocal Lyrics The author of the article shares his experience of introducing Russian romance and academic song as a set of practical independent tasks, which will lead to the introduction of the optional course "Russian Chamber and vocal lyrics".

Ключевые слова: русский романс. вокальная лирика русских композиторов-классиков, психологическое музыкальное содержание, воспитание музыкальной культуры, совершенствование звуковедения.

Keywords: Russian romance. vocal lyrics by Russian classical composers, psychological musical content, education of musical culture, improvement of sound science.

В последние годы в Китае наблюдается все более возрастающий интерес к русской классической музыке. Особое внимание уделяется жанру романса, который по-особому выражает культуру и дух своего народа. Романсы отра-

жают тонкость русской души, ее отзывчивость, страсть и нежность, что привлекает к себе иностранных слушателей и исполнителей.

В Китае, стране с тысячелетними музыкальными традициями многие учебные заведения начинают включать в свои программы изучение русского романса, как одного из крупнейших направлений европейской классической музыки [3, 56]. Это находит свое объяснение в том, что русский классический камерно-вокальный репертуар глубоко философичен и лиричен. В нем уделяется большое внимание психологии человека, они подходят для занятий по вокалу на разных курсах обучения факультетов музыки в классических университетах и музыкально-педагогических институтах.

В процессе обучения вокалу и музыкальной литературе студенты знакомятся с творчеством таких композиторов, как П.И. Чайковский, С.В. Рахманинов, М.П. Мусоргский и других выдающихся мастеров этого жанра, что оказало большое влияние на преподавание вокала в университетах КНР. Они изучают не только их музыкальный материал – мелодику и гармонию романсов, но и высокохудожественные тексты, которые являются неотъемлемой частью жанра и отражают его поэтическую глубину. То есть, помимо обучения певческим навыкам, включение русских романсов в преподавание вокала имеет важную задачу повышения культурного уровня учащихся. Такие произведения, как «Я помню чудное мгновенье», «Жаворонок» М. Глинки, «О нет, мою, не уходи», «То было раннею весной», «Средь шумного бала» П. Чайковского, «Не пой, красавица», «Здесь хорошо». С. Рахманинова, «Соловей» А. Алябьева, написаны в особых исторических условиях, поэтому для достижения исполнительского профессионализма студентам необходимо подробно понимать и анализировать исторический фон произведения [Там же, с. 56].

Отметим, что из-за отсутствия специально разработанной методики и упражнений для обучения исполнению русской классики, преподаватели в Китае стараются использовать методы русских педагогов. С одной стороны, это помогает студентам лучше понять стиль и особенности этого жанра. С

другой – недостаточность разработки системы упражнений для данного жанрового направления может привести к ухудшению качества обучения.

Анализ развития русского романса показывает, что он обладает очень ярким художественным стилем и отличается уникальным художественным образом. В процессе изучения русских произведений необходимо не только владеть техникой исполнения и уметь передавать воплощенные в них эмоции, но также хорошо знать культуру России ее и языковые особенности. Поэтому русские романсы имеют большую ценность для педагогического процесса [2, 17]. При освоении вокала возникает много трудностей, которые проявляются в целом ряде аспектов.

Во-первых, по сравнению с другими европейскими вокальными миниатюрами, русские романсы в большинстве своем включают более высоких уровень личных чувств автора, что придает произведению новый смысл, богатую выразительную силу [Там же, с. 18].

Во-вторых, для художественно убедительного исполнения нужно не только владеть вокальной техникой, но и глубоко проникнуть в культурную значимость и музыкальное содержание произведения. Поскольку русские пьесы обладают сильными национально-стилевыми особенностями, это требует более высокого стилизового понимания и владения навыками исполнения.

В-третьих, возникают трудности в произношении. Русский язык фонетически значительно отличается от китайского, поэтому структура слогов в словах имеет высокую степень сложности исполнения для китайских студентов. Кроме того, согласные звуки в русском языке имеют множество разнообразных вариантов, что ставит исполнителей перед многими трудностями. И если этот навык не будет освоен в совершенстве, то не представляется возможным передать настоящую музыкальную красоту [Там же, с. 19].

Итак, мы убеждаемся, что русская камерно-вокальная классика, требует повышенного внимания в процессе обучения. С этой целью мы предлагаем включить в учебный план комплекс практических самостоятельных заданий,

основанных на русских вокальных произведениях, которые значительно поднимут профессионализм и общую музыкальную культуры будущих преподавателей вокала.

Пояснительная записка к самостоятельным заданиям

Русские романсы и песни – это романтическая музыка, основанная на развитии традиций европейской академической вокальной лирики и русского фольклора. Они воплощают богатую русскую культуру и русский национальный дух, отличаются характеристичностью, реализмом, гуманизмом и обладают высокой художественной ценностью. Включение этих произведений в педагогический репертуар может не только обогатить содержание учебного процесса, но и расширить знания студентов, пробудить в них эстетическое чувство.

Уникальный национальный стиль придает русским песням и романсам особую значимость в мировой музыкальной культуре. Проникновение в него привносит в преподавание вокала особый блеск и открывает широкое пространство для изучения вокальной техники.

Мы предлагаем комплекс аналитических исполнительских этюдов по освоению отдельных образцов русской камерно-вокальной лирики: М.И. Глинки (1804–857), А.А. Алябьева (1787–1851), П.И. Чайковского (1840–1893) и С. В. Рахманинова (1870–1943). Их изучение китайскими студентами поможет им войти в мир русской вокальной лирики. Обращение именно к этим композиторам позволит войти в мир русского романса, начиная с его классической эпохи, до вершинных мировых достижений в этом жанре, охватив почти полуторавековой период. В их творчестве выявились очень рельефно образно-стилевые черты русских романсов.

Истоком изучения русской вокальной классики должны стать *романсы М. И. Глинки «Я помню чудное мгновенье» и «Жаворонок».*

Многие из романсов М. И. Глинки основаны на поэтизации повседневной жизни, они обогащены ярким народным колоритом и сильным патриотическим

духом. Особую роль играет в них высокохудожественный поэтический источник. В данном случае – знаменитое стихотворение А. С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье», основанное на воплощении личных переживаний.

В песне-романсе «Жаворонок» на стихи Н.В. Кукольника М. И. Глинка использует изобразительные лирические приемы. Это не только картина весны, но и воплощение тоски по возлюбленной. В песне-романсе доминирует размер в 4/4 такта, минорный лад (ми минор), что усиливает лирическую ноту. Кроме того, миниатюра богата меняющимися гармониями и образной детализацией.

Певцу нужно тщательно изучить каждую деталь, чтобы убедительно выразить художественную концепцию. Поэтому преподаватели вокала должны научить студентов воспринимать все нюансы поэтического и музыкального текста в их взаимодействии, стремиться прочувствовать внутренний мир композитора, чтобы точно воплотить эмоциональный настрой, его изменения.

Романсы и песни А.А. Алябьева отличаются широким тематическим диапазоном, включают проникновенную лирику, безудержный энтузиазм и страстную увлеченность, выражающую предожидание счастья. Все это воплощено в одном из лучших его романсов – «Соловей» на стихи А. Дельвига. Хотя композитор находился в заключении, когда сочинял «Соловья», тем не менее он был полон оптимизма. Это подчеркнуто и выбором тональности Фа мажор, и динамизацией вариационной формы, рисующей постепенную смену настроения от спокойного к восторженному, трогательную картину тоски по возлюбленной. Включение «Соловья» в педагогический репертуар будет способствовать обучению студентов базовым вокальным навыкам и исполнительскому мастерству.

Следует обратить внимание на текст с повторяющимися вопросами, образующими монотекстовую структуру с чередой тождественных мелодий. И каждый повтор приносит новое эмоциональное состояние. Для понимания

этих особенностей необходимо познакомиться с предысторией создания «Соловья».

Гениальное романсовое творчество П.И. Чайковского лучше осваивать с романсов «Не отходи от меня», «То было раннею весной» и «Средь шумного бала». Главной особенностью романсов П.И. Чайковского является психологическое проникновение, сочетание лиризма и драматизма, раскрытие глубокого и тонкого смысла. Романсы П.И. Чайковского помогают студентам постигнуть красоту русской вокальной мелодики, почувствовать ее текучесть и понять выразительные особенности языка.

В романсе «*Не отходи от меня*» на стихи А. Фета обращают на себя внимание простота и изысканность мелодии, тональная устойчивость, красочность гармонии, подчеркнутая аккордовым изложением и полифоническими элементами, чуткость и изменчивость аккомпанемента. Необходимо выразить меланхоличный тонус романса, контролировать динамическую палитру, отражающую синтаксические детали.

Романс «*То было раннею весной*» на стихи А. К. Толстого воплощает свежую и умиротворяющую картину ранней весны. В нем ярко выражены две части. Первая – отражение спокойствия и безмятежности. Во второй части передан постепенный переход к горестному чувству и волнению.

«*Средь шумного бала*» на стихи А. К. Толстого сочетает черты великолепного и как бы скользящего вальса и одновременно тонкого печального размышления. Его плавная и красивая мелодия, демонстрирующая восхищение лирического героя своей возлюбленной. Исполняя это поэтичное признание в любви, надо проникнуться чувствами А. К. Толстого и композитора. Жанр вальса привносит ощущение текучести, поэтому надо чутко регулировать взятие дыхания и вводить агогические нюансы, осмысливая их и ощущая всем телом.

П.И. Чайковский оказал глубокое влияние на С.В. Рахманинова. В его произведениях с величественной силой воспеваются счастье, любовь к родине;

их отличает мощный гуманистический тонус. В то же время они выражают трагическую грусть.

Освоение романсов С.В. Рахманинова лучше начинать с миниатюр «Здесь хорошо...» на стихи Г. Галиной и «Не пой, красавица при мне» на стихи А.С. Пушкина – наиболее представительных работ композитора.

«Не пой, красавица при мне» относится к ранним произведениям Рахманинова. Глубокий лиризм романса воплощается в контрастной трехчастной форме с единым пульсом на 4/4. Необходимо чуткое вслушивание в каждый раздел формы: вступительную фразу, основную темы, ее развитие, коду.

Поэтический текст романса «Здесь хорошо...», его плавный аккомпанемент и нежно льющаяся мелодия вокала, сочетаясь друг с другом, создают естественный и прекрасный звуковой образ. Это романтическая песня с двухчастной структурой и кодой. Синтаксическое членение мелодики очень логично, что подчеркнуто гармоническим движением, сосредоточенном в трехзвучных аккордах фортепианной партии, которую, несмотря на простоту изложения вряд ли можно обозначить как *сопровождение*. При работе над романсом следует напоминать учащимся о гармоничном динамическом сочетании голоса и партии фортепиано.

Следующий раздел, развивающийся в тональности *Си* обогащается фактурно за счет выразительной полифонизации. В процессе звуковедения вокалист должен плавно переходить к основной мелодической фразе из 4-х тактов, чтобы добиться проникновенного интонирования, изящного и красивого звучания. Кроме того, в этом разделе немало интервальных скачков.

Фактурный рисунок разложенных аккордов и симметричная ритмическая структура пронизывают весь романс. В процессе исполнения певец должен ощущать агогическое дыхание, то ускоряемое, то слегка замедляемое, чтобы передать светлое и спокойное настроение лирического героя.

В коде встречается множество мелких лиг, подчеркивающих плавное и выразительное соединение звуков, а вокальная мелодия и аккомпанемент соз-

дают в совокупности ощущение перехода от одного состояния к другому. Преподаватель должен жать студенту установку на непринужденное поэтическое высказывание, однако не лишенное контрастных выразительных переходов, что выражается в богатых микродинамических нюансах.

Небольшая пьеса «Здесь хорошо...» будет способствовать развитию у студентов способности контролировать дыхание, научиться использовать возможности резонатора и достигать яркого и полнозвучного тона.

В заключении отметим, что в отличие от западноевропейских, в частности, итальянских камерно-вокальных произведений, русские романсы и академические песни (в России нет понятия *художественная песня*) используются в репертуаре музыкально-педагогических факультетов Китая гораздо реже. Как справедливо отмечает Хуан Хоу, это является проблемой, которую необходимо исследовать и найти пути ее решения [1, 283].

Русские романсы и академические песни также являются важной частью мировой вокальной музыки. Их происхождение и становление способствовали развитию мировой камерно-вокальной лирики. Введение русской камерной классики в качестве учебного ресурса может совершенствовать вокальное обучение в Китае, особенно в высших педагогических учебных заведениях, где основным репертуарным материалом являются классические песни и романсы Италии, Германии и других европейских стран. Это поможет усилить содержательную глубину и многогранность учебных материалов, стимулировать интерес студентов к музыке. Также расширит их гуманитарный опыт и повысит культурный уровень, что в свою очередь способствует их профессионализму.

Библиографический список

1. Хуан Хоу. Практическое исследование изучения русских романсов на этапе бакалавриата по программе вокальной музыки для преподавателей высшей школы / Хуан Хоу // Гао Као. – 2019. – № 1. – С. 282–283.
黄焱 高师声乐专业本科阶段对俄罗斯艺术歌曲学习的实践探究 // 高考. — 2019. — № 1. — С. 282–283 页

2. Чжан Чуаньжань. Вокально-педагогическое значение русских романсов // Современная музыка. – 2022. – № 2. – С. 17–19.
张愔然 俄罗斯浪漫曲的声乐教学价值 // 当代音乐. — 2022. — № 2. — С. 17–19.页
3. Юй Хунъи. Изучение роли русских музыкальных произведений в преподавание вокальной музыки в колледжах и университетах / Юй Хунъи, Лю Шугуй // Музыка и танец. – 2022. – № 4. – С. 56–58.
余宏毅, 俄罗斯艺术歌曲在高校声乐教学中的应用探索 / 余宏毅, 刘述贵 // 音乐与舞蹈. 2022. – № 4. 56–58 页.

Сун Тинтин
магистрант,
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
Москва, Россия, Китай.
Научный руководитель: **Е.В. Климай**
кандидат педагогических наук, доцент,
ФГБОУ ВО «Московский государственный
институт культуры»
Москва, Россия

СИСТЕМА ТЕСТИРОВАНИЯ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ КИТАЯ

Sun Tingting
undergraduate,
Moscow State Institute of Culture
Moscow, Russia, China.
Scientific adviser: **Ekaterina V. Klimai**
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Moscow State Institute of Culture
Moscow, Russia

TESTING SYSTEM FOR PIANIST STUDENTS IN CHINA'S HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS

Аннотация. Статья посвящена обсуждению опыта внедрения системы тестирования в процесс профессиональной подготовки студентов-пианистов в вузах Китая. Раскрываются организационные, психолого-педагогические и методические аспекты реализации системы тестирования в музыкально-педагогических вузах КНР.

Abstract. The article is devoted to the discussion of the experience of implementing the testing system in the process of professional training of piano students in universities in China. The organizational, psychological, pedagogical and methodological aspects of the implementation of the testing system in music and pedagogical universities in China are revealed.

Ключевые слова: Тестирование, фортепиано, Китай, студент, пианист, профессиональная подготовка.

Keywords: Testing, piano, China, student, pianist, professional training.

Важное значение в современном фортепианном образовании Китая приобрела система тестирования с целью определения уровня профессиональной подготовки студента. Миллионы пианистов благодаря этому механизму имеют уникальную возможность контроля уровня своего развития как исполнителя.

Первыми организациями, внедрившими тестирование, стали образовательные заведения Гонконга (1987), Шанхайская Ассоциация музыки (1998), Ханчжоусское Общество пианистов (1990), Китайская Ассоциация музыкантов в Пекине, а также вузы города Нинбо (1991) и Центральная консерватория (1992).

Буквально за пять лет с момента введения тестирования в 1992 году, список пунктов, сформированных для проведения тестирования перешагнул отметку в сто позиций, а вариативная часть предметов, которые можно сдавать помимо специального фортепиано – свыше сорока. Общее число исполнителей, принявших участие в тестировании, достигло восьмидесяти тысяч человек. К настоящему моменту показатели увеличились почти вдвое, а штат специалистов, задействованных в организации и проведении тестирования возрос до численности в пять тысяч человек.

В современном Китае процедуру тестирования использует свыше 70 учебных организаций. Количество участников тестирования с каждым годом растёт всё более быстрыми темпами, а уровень кандидатов, успешно справившихся с испытаниями, позволяет получить признание в аналогичных тестах и за рубежом [7, 1].

Стандартизированные материалы тестирования и единые критерии оценки позволяют упорядочить образовательный процесс, особенно на начальном этапе обучения. Разделение по уровням профессиональной подготовки позволяет конкретизировать и объективизировать восприятие исполнительского мастерства ученика, а также пересмотреть возможные варианты педагогического воздействия на каждого отдельного студента.

Периодичность проведения тестирования определена летними и зимними каникулами (дважды в год). Если проводить сравнительный анализ с аналогичными системами зарубежных коллег, то можно отметить повышенную сложность теста Китайской ассоциации музыкантов [2].

В 2007 году Чжоу Минсунь выпустил учебные материалы для тестов под названием «общенациональный сборник произведений для теста на определение уровня игры на фортепиано». Сборник включает в себя десять уровней сложности, каждый из которых состоит из четырёх типов произведений [3, 146].

Таблица 1

I-II уровни	III-VII уровни	VIII-X уровни
• Базовые гаммы; • Этюд на определённый вид техники; • Китайское национальное произведение; • Зарубежное произведение	• Базовые гаммы; • Этюд на определённый вид техники; • Полифоническое произведение; • Произведение крупной формы (по выбору участника)	• Базовые гаммы; • Этюд на определённый вид техники; • Произведение эпохи барокко или эпохи венского классицизма; • Произведение эпохи романтизма

В отличие от обязательных этюдов и гамм, остальные составляющие программы адаптируются в соответствии с исполнительским уровнем. Базовые гаммы и этюды кандидат обязан освоить полностью. Тональность исполняемой гаммы будет озвучена непосредственно перед испытанием. Сочинения полифонического характера и произведения крупной формы предоставляются на выбор участника из числа нескольких опусов, утверждённых членами экзаменационной комиссии в установленный срок до творческих испытаний.

Разумеется, что в процессе своего применения тестирование претерпевает всевозможные изменения. Так, например, в последних изданиях исполнение гаммы в две октавы требуется уже на первом уровне. Этюды сразу могут

иметь несколько вариантов подобного уровня сложности или вида техники, а вот все остальные произведения (соната, полифония и т. п.) могут быть выбраны экзаменуемыми на своё личное усмотрение.

Сравнивая тестирование в Китае с аналогичными системами в Великобритании и Японии, можно увидеть, что китайский тест обладает своими уникальными особенностями. Хотя процесс выбора репертуара во многом совпадает с требованиями зарубежных стран, сам процесс сдачи теста больше напоминает государственный экзамен в Китае. В Японии и Великобритании тестирование стандартизировано, а система оценки централизована. При этом в Великобритании на первое место ставят развитие личностных качеств исполнителя, а в Японии главное внимание уделяется стимулированию интереса подростков к классической музыке.

В настоящие дни самым престижным институтом, имеющим наиболее показательную систему тестирования в КНР, является Китайская ассоциация музыкантов. Возможность проходить тестирование стала теперь доступной не только в крупных городах, но также в региональных провинциальных организациях [1].

Можно отметить следующие тенденции, связанные с интеграцией тестирования в образовательный процесс музыкальных вузов Китая:

- число кандидатов-пианистов значительно превосходит число участников, играющих на других музыкальных инструментах;
- самую большую возрастную группу составляют участники подросткового возраста. Но, также встречаются и участники зрелого возраста, что способствует общему росту культурного воспитания общества;
- среди основных целей тестирования – непрерывное совершенствование исполнительского мастерства молодых исполнителей и, как следствие, общекультурный рост во всех слоях современного общества;
- значительное увеличение числа сотрудников, вовлечённых в деятельность экзаменационной комиссии является наглядной иллюстрацией непрерыв-

ного пополнения кадров выпускниками вузов, что свидетельствует о повышении уровня педагогических кадров;

- учебные материалы, используемые для тестирования, постоянно претерпевают всё новые изменения и улучшения, повышающие их актуальность и научную значимость;
- спорным остаётся момент закрепления сроков проведения тестирования за каникулярным периодом.

Согласно документу «Административные меры по общественному управлению художественным тестом на определение уровня», изданному Министерством культуры с целью усиления контроля и эффективного развития экзаменационной деятельности, проведение теста организовано в два этапа [4, 158]. Обеспечив тестирование централизованным управлением, удалось добиться системности и последовательности в проведении всего комплекса мероприятий.

Большинство семей в КНР к вопросу обучения своих детей игре на фортепиано подходят с большим энтузиазмом, так как данный вид интеллектуальной деятельности в значительной степени способствует гармоничному физическому и психическому развитию личности. Но некоторые родители чрезмерно акцентируют внимание на тестах. Они стремятся заранее выяснить требования предстоящих испытаний и стараются сфокусировать преподавателей работать исключительно на тестовых материалах. Обучение детей, таким образом, лишается эффективности, так как истинный профессиональный уровень не может быть реализован только через ограниченный список произведений.

Определённое влияние факта экономической выгоды пропорционально увеличивает процент кандидатов, успешно сдавших тест, что сильно снижает его репутацию. Многие учебные заведения предлагают дополнительный балл участникам тестирования при переводе в учебные заведения высокого уровня. Эта ситуация порождает дополнительный ажиотаж вокруг механического натаскивания учащихся своими преподавателями на протяжении нескольких лет,

не выходя при этом за рамки «базового набора» пьес, определённых списком. Такие учащиеся теряют малейшую творческую индивидуальность, ограничивая собственные возможности.

Положительные преимущества теста бесспорны. Но, порой сами преподаватели отказываются от подготовки своих учеников к тестированию, так как оно задерживает основное, комплексное и структурированное развитие ребёнка как пианиста. Член тестовой комиссии и профессор Центральной консерватории Китая Чжао Фэйцзянь корнем проблемы определил родителей учащихся, требующих от своих детей безоговорочной победы [4, 19]. В итоге, почти всё время занятий отводится для подготовки к тестированию, в ущерб основной программе.

Опыт музыкального образования показывает, что одним из ключевых элементов успешного обучения является активное участие родителей в образовательном процессе своих детей. Это означает совместное обучение, где родители не просто наблюдают, но и активно включены в процесс. Подобная модель вовлеченности родителей способствует совершенно иному, упрощённому, уровню восприятия детьми учебного материала [5].

Некоторые начальные учебные заведения в настоящее время выдвинули условие к набору только художественно одарённых детей, что требует от детей почти невозможных усилий при разборе произведений того уровня, к которому они должны были подойти в своём индивидуальном темпе. Ведомствам, уполномоченным в сфере культуры необходимо выпускать пояснительные рекомендации, в доступной форме раскрывающие родителям и их детям цели и задачи обучения и участия в тестировании, а также важность вовлечённости родителей в образовательный процесс.

Ниже приводятся некоторые вопросы анкеты, разработанной Центром музыкального обучения Ланьчхоу и музыкальной организацией Илун и Цинъюнь в городе Хух-хото и предназначавшейся для определения осведомлённости

родителей и их детей в вопросах музыкального образования и прохождения тестирования [6, 10–11]. Ответы участников приводятся в Таблице 2.

Таблица 2

Музыкальная организация Илун и Цинъюнь в городе Хух-хото	Центр музыкального обучения Ланьчжоу
<i>46 детей приняли участие в тесте, 42 смогли пройти (число сдавших – 91%)</i>	<i>9 учащихся приняли участие в тесте, из них 8 человек смогли пройти его (число сдавших – 89%)</i>
<i>Одобрите ли Вы тест на определение уровня?</i>	
72 человека ответили положительно	23 человека ответили положительно
<i>Что стало для Вас основной причиной участия в тесте?</i>	
15 родителей дали ответ «получение сертификата»	Все 9 родителей дали ответ «получение сертификата»
<i>Готовы ли Вы предложить Вашему ребёнку больше музыкальных произведений для упражнений?</i>	
18 родителей выбрали отрицательный ответ	Только 2 родителя из 9 выбрали отрицательный ответ

Данное исследование наглядно выявляет слабые стороны сложившейся системы. Несмотря на то, что большинство являются сторонниками участия в тестах, очень высокий проходной балл носит необъективный характер, так как известны факты получения сертификатов студентами, не освоившими программу должным образом [6, 32].

Большая часть учебных материалов на китайском рынке музыкального образования находится под контролем Центральной и Шанхайской консерваторий, Китайской ассоциации музыкантов и других ведущих институтов. Но вместе с ними аналогичную работу проводят и высшие учебные заведения местного уровня. Как следствие, одно произведение приобретает несколько исполнительских трактовок, а указания темпа, характера и прочих подобных деталей не имеют общей медианты. Подобное «разнообразие» учебных материа-

лов ставит учащихся перед сложным выбором, так как информация о том, какой вариант редакции произведения будет принят за эталонный во время прохождения теста, будет известно только накануне тестирования.

Учебные материалы в Китае, как и во многих других странах, базируются на четырёх общепринятых позициях, включающих в себя сочинения классической и современной зарубежной музыки, а также опусы национальных композиторов и обработки народной музыки [6, 11–12].

Согласно исследованиям статистических организаций главной задачей в настоящее время является популяризация национального репертуара, долевого процент которого составляет меньше 10%.

Широкое распространение тестирования, направленное на определение исполнительского уровня, способствует стиранию границ между «своей» и «чужой» музыкой. Национальная и зарубежная музыка прошли долгий путь столкновений и взаимовлияний, что в итоге привело к формированию характерного китайского стиля фортепианных произведений.

Одним из первых фортепианных сочинений, написанных в Китае, стал «Марш мира», созданный 1915 году китайским композитором Чжао Юаньчжэнем. С тех пор прошло больше ста лет, а национальный репертуар обогатился несколькими тысячами новых сочинений. Но число изданных опусов не превышает и четырёх сотен. Современное поколение всё с большим интересом и увлечённостью погружается в музыку западноевропейских и русских композиторов, и всё меньше обращаются к национальным авторам. Таким образом, перед китайской национальной культурой стоит важная задача популяризации национального фортепианного репертуара и продвижения отечественных композиторов.

Система тестирования в китайском фортепианном образовании имеет как преимущества, так и недостатки. С одной стороны, она способствует стандартизации оценочной системы, с другой же стороны, может создавать чрезмерное давление на учащихся и ограничивать их творческую свободу.

Несмотря на существующие особенности, система фортепианного образования в КНР демонстрирует активное и динамичное развитие в XXI веке.

Библиографический список

1. Доу И., Мансурова А.П. К вопросу о современных тенденциях и задачах фортепианного образования в Китае // Современные проблемы науки и образования. – 2020. – № 4. – С. 56.
2. Климай Е.В. Традиции преподавания академического вокала в Китайской Народной Республике / Е.В. Климай, В. Чжао // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. – 2020. – № 18. – С. 145–150.
3. Лиин Итин. Сравнительное изучение учебного материала для теста на определение уровня игры на фортепиано – на примере учебных пособий Китайской ассоциации музыкантов и Китайской консерватории // Современная музыка. – 2020. – № 1. – С. 146.
4. Ма Шучин. Текущее положение и общие проблемы теста на определение уровня игры в искусстве // Научно-технологическая информация. – 2007. – № 6. – С. 158.
5. Майковская Л.С. К вопросу о современном понятийно-категориальном аппарате теории и методологии высшего образования: компетенции и квалификации / Л. С. Майковская, П. А. Черватюк, А. П. Мансурова // Теория и методика профессионального образования в социально-культурной и музыкально-педагогической деятельности: монография. – М.: Московский государственный институт культуры, 2018. – С. 99–105.
6. Та Линбфу. Анализ текущего положения системы тестов на определение уровня игры на фортепиано в Китае и размышления о совершенствовании системы тестов на определение уровня игры – на примере Ланьчжоу и Хух-Хото. Лвньчжоу: Северо-Западный педагогический университет. – 2014. – 32 с.
7. Чжан Инхао. Размышления и анализ теста на определение уровня музыкальной игры среди любителей. – Нанкин: Нанкинский институт искусств, 2007. – 37 с.

Е.С. Пушкина

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия.

Научный руководитель: **О.В. Грибкова**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Москва, Россия

**СИСТЕМА ДОМОВ КАК СПОСОБ ГРУППОВОЙ РАБОТЫ
В УРОЧНОЙ И ВНЕУРОЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
В МЕЖДУНАРОДНОЙ ШКОЛЕ**

Ekaterina S. Pushkina

graduate student,

Moscow City Pedagogical University

Moscow, Russia.

Scientific adviser: **Olga V. Gribkova**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

THE HOUSE SYSTEM AS A WAY OF GROUP WORK IN CLASSROOM AND EXTRACURRICULAR MUSICAL ACTIVITIES IN AN INTERNATIONAL SCHOOL

Аннотация. Система домов (house system) — это традиционная организационная структура, используемая во многих школах по всему миру. В настоящей статье рассматриваются истоки, структура, преимущества и проблемы системы домов в образовательных учреждениях. Особое внимание уделено влиянию системы домов на музыкальное образование обучающихся, подчеркиваются преимущества интеграции системы домов в уроки музыки.

Abstract. The house system is a traditional organizational structure used in many schools around the world. This article examines the origins, structure, benefits, and problems of the house system in educational institutions. Particular attention is paid to the impact of the house system on students' music education, and the benefits of integrating the house system into music lessons are highlighted.

Ключевые слова: система домов (house system), международная школа, уроки музыки, групповая работа.

Keywords: house system, international school, music lessons, group work.

Система домов в школах (house system) – это метод разделения обучающихся школы на меньшие группы, известные как дома, способствующий повышению учебной и внеучебной мотивации учеников. Система домов содействует различным аспектам школьной жизни, включая академическую конкуренцию, музыку, спорт и общественную деятельность. Система принята многими образовательными учреждениями международного типа по всему миру.

Концепция системы домов восходит к XIX веку и находит отражение в элитных школах-интернатах, таких как Итонский колледж и Хэрроу. Она была разработана для воспитания чувства принадлежности среди учащихся, поощрения товарищества и соревнования. На протяжении многих лет система домов адаптировалась к потребностям различных образовательных организаций (от начального образования до средних и старших школ).

В настоящее время система домов функционирует в международных школах и частных учебных заведениях России и мира. Она обрела популярность во многих рейтинговых школах Москвы.

Структура системы предполагает наличие нескольких домов (обычно четырех). Каждый дом имеет: название (в честь исторических личностей, достопримечательностей, сторон света, частей государства и т. д.), цвет (традиционно это красный, синий, зеленый и желтый цвета), символы (определенные атрибуты, связанные с названием) и короткий песенный девиз (мотивационная фраза, переложенная на мелодию известной песни или созданная самостоятельно).

При зачислении в школу ученики распределяются по домам. Фактически в каждом классе есть примерно равное количество учеников из каждого дома. Во главе дома стоит выбранный ученик из старших классов или учитель, направляющий младших учеников. Нередко учителя школы так же распределены по домам.

Основная задача учеников – заработать баллы для своего дома за академические достижения, участие во внеклассных мероприятиях, а также выдающиеся достижения или хорошее поведение. В каждом классе есть доски (или другие приспособления), на которых учителями фиксируются баллы дома. За успешное выполнение какого-либо задания всей группой или даже одним учеником дома получают баллы, за неуспехи баллы вычитаются.

Внеклассные мероприятия особо любимы детьми, именно на них можно заработать больше баллов для своего дома, а также проявить лучшие качества для победы своей команды. Ряд мероприятий международных школ, таких, как спортивные состязания, конкурсы песен, викторины, целенаправленно проводится как соревнование по домам, что способствует развитию духа дружеского соперничества у обучающихся.

В конце каждого мероприятия, в зависимости от его уровня, победители получают разные призы. Это может быть как нематериальное поощрение (например, дополнительные минуты на прогулке или трансляция символики дома-победителя по школе), так и конкретные материальные подарки (сладости, сувениры). Победа дома в том или ином соревновании воспринимается детьми

с особым энтузиазмом, поэтому они стараются приложить максимальные усилия для успеха своей команды.

Среди преимуществ использования системы домов в школах выделяют:

- развитие мягких навыков: в ходе командной работы у обучающихся формируются навыки коммуникации и общения в группе;
- общность: система домов способствует формированию чувства принадлежности к сообществу среди учеников, что помогает в социальной адаптации учеников;
- высокий уровень мотивации: личные результаты каждого обучающегося являются важными в контексте его принадлежности к группе, тем самым повышается личная и коллективная ответственность детей, а также уровень их мотивации;
- поощрение участия: соревнования, проводимые для домов, способствуют вовлечению обучающихся в жизнь школы;
- возможности для лидерства: система домов позволяет ученикам проявлять лидерские качества и брать на себя лидерские роли в рамках своей группы;
- взаимообогащение: в ходе общения детей одного дома происходит взаимный обмен знаниями и умениями, а также передача социально важных уроков от старшего поколения к младшему.

Несмотря на ряд преимуществ, система домов не является совершенным инструментом, в ней выделяют следующие проблемы:

- формирование чувства исключительности: у детей могут возникнуть разногласия на почве принадлежности к разным домам;
- повышенное внимание к конкуренции: некоторые ученики излишне сконцентрированы на конкуренции домов, что может привести к недопониманиям и в личностном общении.

Решением этих и других проблем может служить грамотное распределение доли личного и группового в школе. Межличностное общение должно

строиться на взаимном уважении, а конкуренция среди домов – это лишь способ коллективной деятельности и мотивации учеников.

Система домов как способ групповой работы находит отражение на всех школьных предметах, в том числе и на уроках музыки. Рассмотрим варианты применения данной системы в урочной и внеурочной музыкальной деятельности школьников.

Система домов позволяет организовать групповую работу на уроках музыки. Урок музыки включает в себя разные виды работ: индивидуальные, групповые и коллективные (целым классом и параллелью классов). Вопрос разделения по группам нередко становится проблемным для педагога. При самостоятельном выборе участников группы дети предпочитают работать со своими друзьями, из-за этого уровень выполнения заданий бывает очень разным. При распределении групп учителем возникают возмущения со стороны детей, желающих участвовать в ротации.

Применение системы домов в рамках групповых проектов и заданий автоматически решает проблему распределения, потому что все дома находятся в примерно равных условиях – в каждой команде есть как сильные, так и менее сильные ученики, следовательно, результаты труда будут примерно одинаковыми, и учитель сможет более объективно подойти к вопросу оценки деятельности группы, концентрируясь на конкретных критериях.

Система домов также активно применяется в заданиях по ансамблевому исполнительству или сочинительству, когда дети поют или играют в группе. Каждый из учеников дома может найти свою роль в коллективном сочинении и исполнении музыки в соответствии со своими предпочтениями и интересами дома.

Соревновательный момент системы домов используется в качестве мотивации учеников к музыкальной деятельности. Так, задания по группам приносят определенное количество баллов дому, поэтому все ученики заинтересованы в их выполнении на высшем уровне.

Что касается внеурочной деятельности, то одним из возможных мероприятий для домов, организованных школой, может быть песенный конкурс, где дети проявляют свои таланты. Каждый дом исполняет композицию, состоящую, как правило, из нескольких песен. Все песни сопровождаются групповыми движениями, а иногда и небольшими театральными постановками. Так система домов способствует формированию навыков вокально-хорового исполнительства, чувства общности, а также приобщению детей к созданию уникальной музыкально-танцевальной композиции, где каждый ученик может проявить себя в роли постановщика и исполнителя.

Среди музыкальных активностей, организованных в домах, есть и создание небольшой песни-кричалки, которую дети смогут исполнять на всех групповых мероприятиях. учащиеся с удовольствием сочиняют текст для такой песни, а ее исполнение повышает дух дома, что помогает настроиться на победу в конкурсе.

Таким образом, интеграция системы домов в музыкальное образование школьников позволяет открыть новые возможности для вовлечения учеников в общешкольные мероприятия и все виды музыкальной деятельности на уроках музыки. Мотивационный компонент групповой работы помогает в повышении вовлеченности и сотрудничества учащихся, а также укреплении чувства их общности. В ходе обращения к системе домов повышается уровень музыкальной исполнительской культуры обучающихся. Следовательно, внедрение системы домов в уроки музыки помогает создать яркую и интересную музыкальную среду, в которой развиваются таланты всех учеников.

Библиографический список

1. Грибкова О.В. Развитие культурного потенциала личности в творческой среде обучения / О.В. Грибкова О.А. Унежская // Искусство и образование. – 2020. – № 4 (126). – С. 153–159.
2. Грибкова О.В. Модель формирования образовательного пространства профессиональной культуры педагога-музыканта // Педагогический научный журнал. – 2022. – № 3. – С. 72–77.
3. Clenton-Martin Carol-Ann. The Effects of a House System on School Improvement in Elementary Schools: School Climate and Academic Achievement // Electronic Theses and Dissertations, 2020. – 666 p.

4. Dierenfied R.B. The house system in comprehensive schools: Its current status // *British Journal of Educational Studies*. – № 24 (1). – 1976. – Pp. 5–11.
5. Green Daniel G. Welcome to the House System // *Educational Leadership*. – № 63 (7). – 2006. – Pp. 64–67.

Р.А. Зубова

аспирант,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия.

Научный руководитель: **О.В. Грибкова,**

доктор педагогических наук, профессор,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Москва, Россия

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ И КИТАЕ В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

Rustina A. Zubova

graduate student,

Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia.

Scientific adviser: **Olga V. Gribkova,**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Moscow City Pedagogical University
Moscow, Russia

ANALYSIS OF MUSIC EDUCATION IN RUSSIA AND CHINA IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL DIALOGUE

Аннотация. В статье рассмотрена взаимосвязь и историческое становление музыкальных школ России и Китая. Также показаны перспективы развития и структурные особенности совместного проектирования повестки дня в области музыкального развития. Практическим направлением может стать перспектива формирования единой межгосударственной программы развития, которая может унифицировать образовательные процессы между двумя государствами.

Abstract. The article examines the relationship and historical development of music schools in Russia and China. It also shows the development prospects and structural features of joint planning of the agenda in the field of musical development. The practical direction may be the prospect of forming a single interstate development program that can unify educational processes between the two states.

Ключевые слова: музыкальное образование, межкультурный диалог, межкультурное взаимодействие, Россия, Китай, педагогика, международная интеграция.

Keywords: music education, intercultural dialogue, intercultural interaction, Russia, China, pedagogy, international integration.

Музыкальное образование является важной частью культурной идентичности каждой страны, способствуя развитию как индивидуальных, так и

коллективных навыков. В последние десятилетия интерес к межкультурному диалогу в области музыкального образования значительно возрос, особенно между такими крупными странами, как Россия и Китай. Этот анализ сосредоточится на сравнении подходов к музыкальному образованию в обеих странах и их роли в межкультурном взаимодействии.

Музыкальное образование в России.

В России музыкальное образование имеет глубокие традиции, начиная с первых музыкальных школ и консерваторий, основанных в XIX веке. Основные аспекты российского музыкального образования включают:

1. Традиция классического обучения: Российская музыкальная система известна своей строгой академической подготовкой. Многие учреждения, такие как Московская и Санкт-Петербургская консерватории, обеспечивают высококачественное обучение по классической музыке, фольклору и народным инструментам.

2. Фокус на исполнительском мастерстве: В российской системе образования большое внимание уделяется индивидуальному исполнительскому мастерству, что создает условия для развития выдающихся музыкантов, композиторов и дирижеров.

3. Культурное наследие: Музыкальное образование в России активно включает изучение народной музыки и фольклора, что позволяет сохранить и передать культурное наследие.

Музыкальное образование в Китае.

Китайское музыкальное образование также имеет богатую историю, но его развитие в последние десятилетия претерпело значительные изменения:

1. Совмещение традиций и современности: В Китае наблюдается активное соединение традиционной китайской музыки и западной классической. Музыкальные академии, такие как Центральная музыкальная академия в Пекине, предлагают программы, которые включают как традиционные китайские инструменты, так и западные.

2. Глобализация и новые подходы: С увеличением глобализации китайские музыкальные школы внедряют новые методы обучения, включая использование технологий и интернета для доступа к мировым музыкальным ресурсам.

3. Фокус на массовое участие: В Китае растет интерес к массовым музыкальным программам, таким как хоры и оркестры, что способствует вовлечению молодежи и развитию коллективного духа.

Межкультурный диалог.

Анализ музыкального образования в России и Китае показывает, что обе страны активно развивают свои музыкальные традиции, но также открыты для новых влияний и идей. Межкультурный диалог в этой сфере имеет несколько ключевых аспектов:

1. Обмен практиками: Сотрудничество между музыкальными учреждениями России и Китая позволяет обмениваться лучшими практиками, что обогащает образовательные программы и способствует культурному обмену.

2. Совместные проекты: Проведение международных фестивалей, мастер-классов и конкурсов может создать платформы для взаимодействия студентов и преподавателей, способствуя углублению культурных связей.

3. Уважение к традициям: важно, чтобы межкультурный диалог не приводил к утрате национальных музыкальных идентичностей, а, наоборот, способствовал их укреплению и развитию.

Общие и отличительные черты основополагающих концептов и концептосфер в восточной (Китай) и западной (Россия) традициях, переходя к общим вопросам и уточняя категории «концепт» и «концептосфера» как наиболее подходящие для номенклатуры, необходимо сосредоточиться на следующем ключевом вопросе: в чем специфика китайских национально-традиционных концептов, то есть их отличие от российских форм универсальных концептов?

В этом отношении период, в который пианино проникло в культуру Китая, очень симптоматичен и создает естественную среду для таких проникновений. В конце концов, это гуманистическая мысль двадцатого века. Это не

просто попытка проникнуть в «другие» измерения вселенной, созданные в разных философских и идеологических плоскостях, прежде всего восточных.

Важнее было то, что теоретики и ученые этого периода особенно остро ощущали противоположность и равенство двух разнонаправленных векторов развития мирового сообщества, которые складывались с первых десятилетий и интенсивно эволюционировали до конца столетия:

- центростремительный (который в результате длительного исторического развития привел к глобализированному сознанию в поисках универсальных, специфичных для всех весомых ценностей бытия);
- центробежный (направленный на сохранение своей уникальности, этнической, культурной специфики обычаев).

Развитие этих тенденций привело к поиску приемлемого общего знаменателя и породило в конце XX века такое специфическое явление, как «глокализация». Термин был предложен в 1980-х годах британским социологом Г. Робертсоном, обозначающим взаимодействие глобальных и локальных экзистенциальных и интеллектуальных импульсов, которые, по его мнению, коррелируют и неделимы между собой, хотя иногда противопоставляются и отличаются друг от друга. Высшим судьей в процессе балансирования двух полюсов современного бытия цивилизации – глобального и локального – является историческая память и ее ядро, своего рода ментальный инвариант, зафиксированный в мифологических и архетипических структурах. Рассматривая специфику философских и эстетических взглядов на музыку в китайской духовной традиции, необходимо учитывать их сравнение с европейской традицией. Прежде всего, мы отмечаем, что общность между ними заключается в том, что любая культура и искусство всегда являются средством коммуникации.

Русский философ Мирослав Попович обращает внимание на специфику ментальных структур общения, указывая на то, что «в любой культуре люди обмениваются новостями, о чем-то просят, что-то заказывают, выражают свое отношение ко всевозможным вещам...». Другими словами, структура общения

(типы коммуникативных актов) одинаковы для всех культур. Однако в разных культурах типы коммуникации интерпретируются, оцениваются, регулируют поведение по-разному и дополняют свои характеристики коммуникации в формах искусства: «Было бы неприемлемо рассматривать все виды искусства и все средства выражения в коммуникации как простое выражение, с точки зрения их функционирует как выражение внутренних состояний человека ... обещает многое ... нетрадиционные подходы». Эти общие замечания объясняют, почему, с одной стороны, люди разных культурных традиций способны по-своему «расшифровывать» искусство других народов и проявлять к нему интерес, а с другой, почему традиции глубоко вживаются в определенный народ и служат его символом.

Необходимо указать на несколько фундаментальных факторов, которые существенно изменили художественное сознание современного общества. Первым из этих факторов было изменение в духовном континууме современной культуры. Евроцентрическая концепция культуры, основанная на идее универсальности эстетических критериев русского искусства, утратила свою актуальность. Стоит также учитывать, что ориентализм, экзотика, которые поначалу проявляли довольно поверхностный интерес к восточным культурам, довольно медленно формировались в художественном восприятии старого континента: вначале как специфический круг тем, сюжетов и образов (позже в период барокко и классицизма), затем как вдохновение системами художественной выразительности, отличными от русской традиции (на рубеже XIX–XX веков), в конце как уникальная духовная и эстетическая целостность со своими законами, принципами и ценностями (в основном во второй половине XX века), прошел длительную историческую эволюцию, отразил особенности восприятия образов Востока русским художественным сознанием. Восточная тематика в творчестве русских художников имела конкретное воплощение. Несмотря на внешнюю аутентичность и точность в воплощении мультикультурных образов и сюжетов, она по-прежнему согласована с теми ведущими

духовными константами в мировоззрении, которые принадлежат российской концептосфере.

В XX веке такой интерес созвучен проблемы духовной жизни человека в современном мире и косвенно отражает те духовные смычки, которые ознаменовали эволюцию культуры на рубеже двух столетий (имеются в виду XIX и XX века): состояние растерянности, все более глубокое разочарование важными жизненными ценностями и ноющая ностальгия по утраченным идеалам часто окрашены философские рассуждения и личные размышления художников того поколения. Восток, в отличие от российской цивилизации, которая кажется устаревшей, воспринимается как мир, где сохраняются гармоничные отношения между человеком и природой, где урбанизация жизни еще не привела к обеднению духовности.

Именно этот эстетический акцент стимулирует повышенный интерес к достижениям культуры и искусства в целом и к музыкальному наследию разных стран Востока в XX веке. Этот вектор неизбежно усиливает интерес к философским и религиозным системам этой части мировой цивилизации, переосмысливая в ином аксиологическом поле те постулаты, которые устанавливают ценность самосовершенствования, личной самоконцентрации, слияния человека с природой.

Обращаясь к принципам реализации концептосфер в качестве основных: концептосферы природы, национальных ритуалов и сказочно-легендарные концептосферы - в литературе, поэзии, театре, живописи, особый акцент будет сделан на тех артефактах, которые наиболее близки к музыке: в случае литературно-поэтических и драматических текстов - те, которые являются наиболее музыкальными не только по тематике, но и по форме или довольно часто интерпретируются в музыкальном творчестве (инструментальные — в виде программы или вокала, если на эти слова написана песня или припев); если будет рассматриваться артефакт живописи, особое внимание будет уделено аллегорическим символическим изображениям, связанным с

исполнением музыки, ее создателями, и в целом предпочтение отдается предметам, которые вызывают звуковые аналогии.

Чтобы понять смысл программной темы китайской музыки, невозможно избежать литературно-поэтических основ национального эстетического мировоззрения, тем более что оно также существенно отличается от европейского, в частности, тем, что практически не разделяет буквальное выражение от образного и метафорического текста (это замечание будет очень важно для понимания сути звукового образа в китайской программной музыке). Смысл каждой поэтической строки скрывает ряд аллюзий, образованных символами национальной культуры. В этой поэзии следует искать способы выхода за пределы конкретного значения; понимать намеки и символы, знакомые читателям, воспитанным в китайской духовной традиции.

Анализ музыкального образования в России и Китае подчеркивает важность межкультурного диалога как средства расширения горизонтов и обогащения музыкальной культуры обеих стран. Объединяя традиции и современные подходы, Россия и Китай могут создать уникальную образовательную среду, способствующую развитию будущих поколений музыкантов и укреплению культурных связей на глобальном уровне.

Библиографический список

1. Барретт Дж. Р. Течения изменений в музыкальной учебной программе, Международное руководство по исследованиям в области художественного образования, Springer Netherlands, 2007. – С. 147–177.
2. Варанкайте У. Влияние названия на музыкальное значение: социально-психологический эксперимент, Чтения в Гуманитах. Международное издательство Springer International Publishing, 2018. – С. 177–196.
3. Грибкова О.В. Содержание и структура певческих навыков на начальном этапе / О.В. Грибкова, Р. А. Зубова, М. Юй // Педагогический научный журнал. – 2024. – Т. 7. – № 5. – С. 171–175.
4. Ди Х. Дуньхуан и современное музыкальное образование. Гроты Дуньхуана и глобальное образование: философские, духовные, научные и эстетические идеи, Springer International Publishing, 2019. – С. 209–226.
5. Зубова Р.А. Педагогические принципы организации образовательного процесса / Р.А. Зубова, О.В. Грибкова // Педагогический научный журнал. – 2023. – Т. 6. – № 3. – С. 117–121.

6. Кэмпбелл П.Ш. Креативное искусство, образование и культура в глобальной перспективе, Креативное искусство в образовании и культуре: перспективы Большого Китая, Springer Netherlands, 2013. – С. 3–13.
7. Парк С.Дж. Звук и нотация: сравнительное исследование музыкальной онтологии, Дао. – Том 16. – № 3. – 2017. – С. 417–430.
8. Че Р., Ли Х., Ли Д., Гуан Ю. Анализ музыкального интеллекта. Последние достижения в области компьютерных наук и информационной инженерии. – Springer, 2012. – Т. 5. – С. 671–676.
9. Уколова Л.И. Воспитание духовной культуры растущего человека через синтез искусств в пространстве педагогически организованной музыкальной среды // Искусствоведение. – 2022. – № 3. – С. 17–25.
10. Уколова Л.И., Кудринская И.В., Цзян Ш. Национальная вокальная школа как форма эмоционально-эстетического воспитания личности // Искусство и образование. – 2018. – № 6 (116). – С. 77–83.
11. Филд А.Д. Пекин – это рок, Шанхай – это джаз: формирование музыкальной идентичности и сдвиги в звуковых ландшафтах большого города Китая. Звуки и город. – Springer International Publishing, 2019. – С. 151–172.

Сю Тинтин

аспирант,

ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Москва, Россия, Китай.

Научный руководитель: **Е.Ф. Командышко**

доктор педагогических наук, профессор,

ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Москва, Россия

РЕПЕРТУАРНЫЙ КОМПОНЕНТ ТВОРЧЕСТВА КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ-СКРИПАЧЕЙ

Xu Tingting

graduate student,

Moscow State Institute of Culture

Moscow, Russian, China.

Scientific adviser: **E. F. Komandyshko**

Doctor of Pedagogical Science, Professor,

Moscow State Institute of Culture

Moscow, Russian

THE REPERTOIRE COMPONENT OF CHINESE COMPOSERS' CREATIVITY IN THE TRAINING OF VIOLIN STUDENTS

Аннотация. В статье рассматривается роль репертуарного компонента произведений китайских композиторов в процессе обучения студентов-скрипачей. Анализируются особенности китайской музыкальной культуры, её влияние на формирование технических и художественных навыков исполнителей. Предлагаются методические рекомендации по включению произведений китайских авторов в учебный процесс, что способствует расширению музыкального кругозора студентов и профессиональных компетенций.

Abstract. The article examines the role of the repertoire component of works by Chinese composers in the learning process of violin students. The article analyzes the peculiarities of Chi-

nese musical culture, its influence on the formation of technical and artistic skills of performers. Methodological recommendations are offered on the inclusion of works by Chinese authors in the educational process, which contributes to the expansion of students' musical horizons and the development of their professional competencies.

Ключевые слова: музыкальное образование, китайские композиторы, репертуар для скрипки, технические навыки, художественная интерпретация, методика обучения.

Keywords: musical education, Chinese composers, violin repertoire, technical skills, artistic interpretation, teaching methods.

Китайская музыкальная культура, обладающая богатыми традициями и уникальным звучанием, представляет собой ценный ресурс для обогащения репертуара скрипачей. Скрипичный концерт занимает важное место в творчестве китайских композиторов, став одним из самых востребованных жанров в XX веке. К настоящему времени создано более 80 произведений этого жанра, многие из которых получили мировое признание. Европейские и азиатские исполнители активно исполняют сочинения таких авторов, как Ван Силинь, Чэнь Ган, Чжун Синьминь и Ду Минсинь, что свидетельствует о высоком уровне их мастерства и популярности [7].

Развитие жанра в Китае отражает влияние как европейских, так и национальных традиций. Изначально композиторы опирались на модели европейского скрипичного концерта, но со временем стали активно включать элементы китайского фольклора, что привело к созданию уникальных произведений. Скрипка, благодаря своим акустическим характеристикам, оказалась близка китайским смычковым инструментам, что способствовало её успешной интеграции в национальную культуру [3].

Китайская музыкальная культура имеет многовековую историю, в основе которой лежат традиционные инструменты, ладовые системы и философские концепции. Одной из ключевых особенностей китайской музыки является её связь с природой и философией, что отражается в мелодической структуре, ритмике и тембрах. Для китайской музыки характерно использование пентатоники, специфических ритмических рисунков и тембров, имитирующих звуки природы.

В XX веке китайские композиторы начали активно интегрировать элементы западной классической музыки в свои произведения, создавая уникальный синтез традиций и современности. Это открыло новые возможности для включения китайских произведений в репертуар скрипачей, особенно в контексте обучения студентов.

Репертуар китайских композиторов для скрипки включает как сольные произведения, так и камерные ансамбли. Среди наиболее известных авторов можно выделить Чэнь Ган (Chen Gang), Хэ Чжаньхао (He Zhanhao), Тань Дунь (Tan Dun) и Чжао Ципин (Zhao Jiping). Их произведения сочетают в себе традиционные китайские мелодии с современными техниками композиции, что делает их особенно интересными для изучения[2]. Например, концерт для скрипки с оркестром «Бабочки-любовники» (кит. «梁祝», «Liang Zhu») Чэнь Гана и Хэ Чжаньхао является одним из самых известных произведений китайской классической музыки. Это произведение основано на традиционной китайской легенде и сочетает в себе элементы китайской оперы и западной симфонической музыки. Оно требует от исполнителя не только технического мастерства, но и глубокого понимания китайской культуры.

Композиторы Чэнь Ган и Хэ Чжаньхао, будучи студентами Шанхайской консерватории, вдохновились древней китайской легендой о трагической любви и решили воплотить её в музыкальной форме. Произведение было написано как выпускная работа Хэ Чжаньхао, а Чэнь Ган помогал в оркестровке. Премьера состоялась в Шанхае в 1959 году и сразу же получила широкое признание [4].

В основе произведения лежит китайская легенда о любви Лян Шаньбо (Liang Shanbo) и Чжу Интай (Zhu Yingtai), которая часто сравнивается с историей Ромео и Джульетты. Чжу Интай, девушка из богатой семьи, переодевается юношей, чтобы получить образование. В школе она знакомится с Лян Шаньбо, и между ними возникает крепкая дружба, которая позже перерастает в любовь. Однако их чувства сталкиваются с социальными барьерами: Чжу

вынуждена выйти замуж за другого. Лян умирает от горя, а Чжу, не в силах смириться с потерей, бросается в его могилу. В конце легенды влюблённые превращаются в бабочек, символизируя вечную любовь.

Произведение написано в форме одночастного скрипичного концерта, но включает в себя несколько разделов, соответствующих ключевым моментам легенды:

Вступление – лирическая тема, представляющая главных героев.

Развитие – драматические эпизоды, отражающие конфликт и трагедию.

Кульминация – момент превращения влюблённых в бабочек, выраженный яркой, возвышенной музыкой.

Композиторы использовали традиционные китайские мелодии, пентатонику и специфические приёмы звукоизвлечения, такие как глиссандо и вибрато, чтобы передать национальный колорит. В то же время оркестровка и структура произведения следуют традициям европейского романтизма.

«Бабочки-любовники» стало первым китайским скрипичным концертом, получившим международное признание. Произведение также стало важным этапом в развитии китайской академической музыки, показав, как национальные традиции могут быть успешно интегрированы в мировую музыкальную культуру.

Ещё одно скрипичное произведение китайского композитора, которое широко используется для подготовки студентов-скрипачей – концерт для скрипки с оркестром «Любовь» (кит. «爱», «ai») за авторством Тань Дуня, написанное в 2009 году. Это произведение сочетает в себе элементы китайской традиционной музыки и современные композиторские техники, что делает его уникальным материалом для обучения и развития студентов.

Тань Дунь – всемирно известный китайский композитор и дирижёр, лауреат премий «Оскар», «Грэмми» и других престижных наград. Его творчество уникально благодаря сочетанию традиционных китайских элементов с современными авангардными техниками. 1978 году он поступил в Централь-

ную консерваторию в Пекине, а затем продолжил обучение в США, где его талант получил международное признание. Известны его эксперименты со звуком, использованием нестандартных инструментов (например, воды, камней, бумаги) и интеграцией китайских традиций в современную музыку. Его произведения часто вдохновлены китайской философией, природой и культурным наследием [6].

В концерте для скрипки с оркестром «Любовь» композитор мастерски объединяет китайские музыкальные традиции с западной классической формой. Структура произведения состоит из трёх частей, каждая из которых отражает определённый аспект любви к Родине:

Вступление – лирическое и медитативное, с использованием пентатоники и традиционных китайских мелодий.

Развитие – драматическое и напряжённое, символизирующая борьбу и страдания.

Кульминация – энергичная и жизнеутверждающая, выражающая радость и надежду.

Тань Дунь включает в музыку элементы китайского фольклора, такие как пентатоника, имитация звучания традиционных инструментов (например, эрху), ритмические рисунки и тембры, характерные для китайской музыки, современные приёмы звукоизвлечения, такие как игра за подставкой, флажолеты, использование перкуссионных эффектов, нестандартное использование смычка. Это делает произведение технически сложным и выразительным.

Концерт требует от исполнителя владения сложными приёмами, такими как двойные ноты, быстрые пассажи и нестандартные штрихи. Это способствует развитию технической базы студентов.

Помимо этого, произведение отражает тему любви к родине, что делает его не только технически сложным, но и глубоко выразительным. Это требует от исполнителя не только виртуозного владения инструментом, но и умения передавать эмоциональный подтекст. Работа над произведением помогает

студентам развивать художественное мышление, так как требует глубокого понимания китайской культуры и эмоционального содержания музыки.

Изучение этого концерта позволяет студентам познакомиться с современной музыкой и её взаимодействием с традиционными элементами, что обогащает их репертуар и готовит к исполнению разнообразных произведений.

Говоря о репертуарном компоненте творчества китайских композиторов в подготовке студентов скрипачей, нельзя не упомянуть самое известное произведение Чжао Цзипина, которое активно используется при обучении музыкантов – «Концерт для скрипки с оркестром» (кит. «小提琴协奏曲», «xiaotiqín xiézou qu»). Чжао Цзипин окончил Сианьскую консерваторию, где изучал композицию и теорию музыки. Его музыка отличается мелодичностью, глубоким лиризмом и использованием традиционных китайских элементов. В своих произведениях он часто вдохновляется народными мелодиями и культурным наследием Китая [9].

«Концерт для скрипки с оркестром» был написан в конце XX века и стал одним из первых крупных произведений Чжао Цзипина для скрипки. Он отражает глубокую связь композитора с китайской культурой и его интерес к синтезу традиционных и современных музыкальных форм [5]. Концерт состоит из трёх частей, каждая из которых имеет свою эмоциональную и музыкальную направленность:

Вступление – мягкое, нежное, созерцательное, с уникальным строением звукоряда и музыкальной композицией характерной для китайских национальных инструментов.

Развитие – трагическое и волнительное, подчеркивающие противостояние главной и вспомогательной тем музыкального произведения.

Кульминация – бодрая и вдохновляющая, демонстрирующая восторг, ликование и оптимизм.

Основой многих мелодий концерта является пентатонный звукоряд, характерный для китайской музыки. Это придаёт произведению узнаваемый восточный колорит. Скрипка часто имитирует звучание китайских народных инструментов, таких как эрху (двухструнный смычковый инструмент) и пипа (китайская лютня). Это достигается за счёт специфических приёмов игры, таких как глиссандо, вибрато и использование флажолетов. Используются ритмические рисунки, характерные для китайского фольклора, такие как синкопированные ритмы и нерегулярные акценты.

Чжао Цзипин сочетает традиционные элементы с современными композиторскими техниками, что делает концерт технически сложным и выразительным. Технические сложности для скрипки включают быстрые пассажи и арпеджио, двойные ноты и аккорды, нестандартные штрихи, такие как *col legno* (удар древком смычка по струнам) и *sul ponticello* (игра близко к подставке). Композитор использует широкий динамический диапазон (от *pianissimo* до *fortissimo*) и резкие контрасты, чтобы подчеркнуть эмоциональную глубину произведения.

Включение произведений китайских композиторов в репертуар студентов-скрипачей имеет ряд преимуществ: во-первых, это способствует развитию технических навыков, таких как владение пентатоникой, использование специфических штрихов и тембров; во-вторых, это расширяет музыкальный кругозор студентов, знакомя их с новыми культурными традициями; в-третьих, это развивает художественное мышление, так как исполнение китайских произведений требует особого подхода к интерпретации. Таким образом, изучение китайской музыки помогает студентам стать более универсальными исполнителями [8].

Исследователи Е.Ф. Командышко и Т.В. Надолинская в одной из своих статей отмечают, что цели музыкального образования и в России, и в Китае, сближаются на той основе, что для обучающихся открываются возможности приобщения к традиционным культурным ценностям [1].

Подготовка студентов-скрипачей на материале произведений китайских композиторов требует особого подхода, учитывающего как технические, так и культурные аспекты. Перед началом работы над произведением студенты должны познакомиться с историей, философией и традициями Китая. Это поможет им лучше понять эмоциональный и смысловой подтекст музыки. Можно организовать прослушивание произведений, исполняемых на традиционных китайских инструментах (эрху, пипа, гуцинь), чтобы студенты могли почувствовать национальный колорит.

Работа над техникой исполнения начинается с освоения пентатоники. Поскольку пентатоника является основой многих китайских мелодий, студенты должны научиться свободно ориентироваться в этом звукоряде. Обязательно изучение специфических приёмов игры, таких как глиссандо (для имитации звучания традиционных китайских инструментов), флажолеты (для создания лёгкого, воздушного звучания), игра за подставкой (для получения необычного тембра), вибрато (для передачи эмоциональной глубины). Кроме того, китайская музыка часто использует сложные ритмические рисунки, включая синкопы и нерегулярные акценты. Студенты должны научиться точно воспроизводить эти ритмы.

Следующий этап – интерпретация и художественная выразительность исполнения. Китайская музыка часто вдохновлена природой, философией и историческими легендами. Студенты должны научиться передавать эти образы через звук. Особое внимание следует уделить динамическим контрастам и плавности фразировки, чтобы подчеркнуть лиризм и драматизм музыки. В некоторых произведениях можно позволить студентам экспериментировать с темпом и динамикой, чтобы развить их творческое мышление.

Если произведение написано для скрипки с оркестром, важно организовать репетиции с оркестром или фортепианным аккомпанементом, чтобы студенты научились взаимодействовать с другими музыкантами. В некоторых

случаях можно включить в исполнение традиционные китайские инструменты, чтобы усилить национальный колорит.

Педагогу следует начинать обучение с более простых произведений, таких как обработки китайских народных мелодий, постепенно переходя к сложным концертам и сонатам, учитывая уровень подготовки и особенности каждого студента, подбирая репертуар, который будет способствовать его развитию. Важнейшим аспектом успешного обучения выступает практика. Необходимо мотивировать студентов к выступлениям на концертах, посвящённых китайской музыке, или на международных фестивалях. Думается, что тематические вечера, где студенты могут не только исполнять музыку, но и рассказывать о её культурном контексте, могут также способствовать лучшему пониманию музыкального материала.

В заключение отметим, что тема репертуарного компонента творчества китайских композиторов в подготовке студентов-скрипачей представляет собой важное направление в современном музыкальном образовании. Произведения китайских авторов, такие как «Бабочки-любовники» Чэнь Гана и Хэ Чжаньхао, концерты Тань Дуня и Чжао Цзипина открывают перед студентами новые горизонты для технического, художественного и культурного развития.

Включение этих произведений в учебный репертуар позволяет студентам расширить музыкальный кругозор, познакомившись с уникальными элементами китайской музыки, развить технические навыки, осваивая современные приёмы игры и нестандартные штрихи, углубить художественную выразительность, учась передавать эмоциональную глубину и философский подтекст, а также понять процессы культурного взаимодействия, что особенно важно в условиях глобализации и мультикультурности современного музыкального мира.

Китайская музыка, с её богатыми традициями и уникальным звучанием, становится мостом между Востоком и Западом, позволяя студентам-скрипачам не только совершенствовать своё мастерство, но и становиться бо-

лее универсальными музыкантами. Изучение произведений китайских композиторов способствует формированию у студентов глубокого понимания культурного контекста, что является неотъемлемой частью их профессионального роста.

Таким образом, репертуарный компонент творчества китайских композиторов играет ключевую роль в подготовке студентов-скрипачей, обогащая их технический и художественный арсенал, а также готовя их к вызовам современного музыкального мира. Это направление заслуживает дальнейшего изучения и активного внедрения в образовательные программы, чтобы будущие музыканты могли в полной мере раскрыть свой потенциал и стать посланниками культурного диалога между народами.

Библиографический список

1. Командышко Е.Ф., Надолинская Т.В. Трансформация системы музыкального образования в России и Китае в контексте глобализации и медиатизации // Казанский педагогический журнал. – 2022. – № 2 (151). – С. 27–32.
2. Лю Ц. Формирование национального репертуара для скрипки (Китайская Народная Республика) // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 1 (11). – С. 93–100.
3. Му Ц. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Нижний Новгород, 2018. – 24 с.
4. Му Ц. Формирование национального скрипичного репертуара в китайской музыке 1920–60-х годов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 3 (45). – С. 59–63.
5. Петрова А. М. Жанровая панорама скрипичного творчества китайских композиторов после культурной революции // Вестник музыкальной науки. – 2022. – С. 157–167.
6. Синь С. Концерт для скрипки с оркестром «Любовь» Тан Дуна как отражение стилевого многообразия современной композиции // Художественное образование и наука. – 2020. – № 3 (24). – С. 61–74.
7. Синь С. Становление и развитие скрипичного концерта в творчестве китайских композиторов XX века: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Нижний Новгород, 2022. – 22 с.
8. Тан И. Особенности китайской скрипичной школы // История. Культурология. Политология. – 2023. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/> [Дата обращения: 01.03.2025].
9. Тянь Л. Становление скрипичного искусства в Китае // Современное социально-гуманитарное образование: векторы развития в год науки и технологий: материалы VI международной конференции, Москва, 22–23 апреля 2021 года. – М.: Изд-во МПГУ, 2021. – С. 609–623.

Ван Ятин

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай.

Научный руководитель: **М.Д. Корноухов**

доктор педагогических наук, профессор,

ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия

ЦИКЛ Б. БАРТОКА «МИКРОКОСМОС» КАК ЧАСТЬ УЧЕБНОГО РЕПЕРТУАРА КИТАЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ

Wang Yating

graduate student,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

St. Petersburg, Russia, China.

Scientific adviser: **Mikhail D. Kornoukhov**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

St. Petersburg, Russia

B. BARTOK'S CYCLE "MICROCOSMOS" AS PART OF THE EDUCATIONAL REPERTOIRE OF CHINESE MUSIC SCHOOLS

Аннотация. Цикл Б. Бартока «Микрокосмос» рассматривается в статье с позиций учебного репертуара китайских музыкальных школ. Название цикла обозначает серию пьес в различных стилях, представляющих мир ребёнка. В отличие от известных детских циклов Чайковского или Дебюсси, где упор делался во многом на программное содержание, Барток исходил из идеи педагогической последовательности, выстраивая пьесы в порядке их усложнения и появления новых технических приёмов. Характерна также ориентация на национальную тематику, обращение к венгерской истории и фольклору, акцент на народных интонациях. Множественность применяемых техник, определённая эклектика, принцип интеграции «всеевропейского» и национального, является показательным примером для современных китайских произведений, их включения в мировую образовательную и исполнительскую практику.

Abstract. B. Bartok's cycle "Microcosmos" is considered in the article from the standpoint of the educational repertoire of Chinese music schools. The title of the cycle refers to a series of plays in various styles representing the world of a child. Unlike the famous Tchaikovsky or Debussy children's cycles, where the emphasis was largely on programmatic content, Bartok proceeded from the idea of pedagogical consistency, arranging the plays in the order of their complexity and the appearance of new techniques. It is also characterized by a focus on national themes, an appeal to Hungarian history and folklore, and an emphasis on folk intonations. The multiplicity of techniques used, a certain eclecticism, and the principle of integrating the "pan-European" and national are illustrative examples for modern Chinese works and their inclusion in global educational and performing practice.

Ключевые слова: музыкальные школы Китая, фортепианный класс, учебный репертуар, Б. Барток, цикл «Микрокосмос».

Keywords: Chinese music schools, piano class, educational repertoire, B. Bartok, "Microcosmos" cycle.

Фортепианный класс китайских музыкальных школ в настоящее время активно обогащается в репертуарном плане [3]. Цикл Белы Бартока «Микрокосмос» является своего рода вершиной и итогом творческих поисков композитора в сфере пианистического репертуара для детей. Композитор на протяжении всей своей жизни уделял самое пристальное внимание проблемам фортепианной педагогики, особенно детской – с двадцати шести лет композитор преподавал фортепиано в Музыкальной академии имени Ф. Листа в Будапеште. Примерно в тот же период Барток приступает к редактированию самой различной фортепианной литературы: одной из самых его известных работ в этом жанре является редакция «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха, где прелюдии и фуги расположены им в порядке «от простых к сложным» [2].

Работе над «Микрокосмосом» предшествовало написание собственных сочинений для детей. Барток неоднократно обращался к данной сфере, создав немало выдающихся образцов этого рода – например, Багатели ор. 6, альбом «Детям», а также Девять маленьких пьес для фортепиано, которые можно считать «предшественниками» цикла «Микрокосмос» [4]. Композитор рассказывал, что изначально «Маленьких пьес для фортепиано» должно было быть десять, но одна из них в итоге вошла не в этот цикл, а в «Микрокосмос».

Замысел произведения родился задолго до начала написания первых опусов. Работа над «Микрокосмосом» началась в 1926 году и продолжалась более десяти лет, и в течение этого времени цикл постепенно пополнялся новыми пьесами.

В 1933 году Барток начал обучать своего младшего сына Петера игре на фортепиано и в качестве учебного пособия использовал имеющийся к тому времени материал «Микрокосмоса», чтобы сразу проверить его на практике [1]. В итоге пьесы, предназначенные для обучения сына, вошли в первые две тетради цикла. «Микрокосмос» изначально задуманный как скромное «тренировочное» пособие для начинающих музыкантов, в итоге вырос в огромное собрание пьес – шесть тетрадей сборника содержат в себе 153 пьесы,

из которых 149 – пьесы для фортепиано, 4 – для голоса и фортепиано, а также включены 33 технических упражнения, расположенных в порядке возрастающей сложности.

Согласно объяснению автора цикла, название «микрокосмос» обозначает серию пьес в различных стилях, представляющих маленький мир, либо же его можно понимать как мир маленьких людей, т. е. детей [6]. В основе цикла «Микрокосмос» прежде всего лежали методические задачи, и главным здесь является принцип «от простого к сложному». В отличие от других известных детских циклов (например, Чайковского или Дебюсси), где упор делался во многом на программное содержание, Барток исходил следовал идеям педагогической последовательности, выстраивая пьесы в порядке их усложнения и появления новых технических приёмов.

Барток был новатором и просветителем в плане образного содержания пьес цикла [8]. Известно, что такие фортепианные циклы, как «Альбом для юношества» Шумана или «Детский уголок» Дебюсси были попыткой отразить мир ребёнка – его повседневный спектр эмоций и впечатлений. При этом следует отметить, что романтики смотрели на детский мир преимущественно со «взрослой» точки зрения, придавая ему трогательный и нежно-сентиментальный колорит.

Барток категорически отвергал такой подход. Композитор был убеждён, что внутренний мир ребёнка можно воспринимать только как простой, трогательный и прекрасный сам по себе. На самом деле мир маленьких людей порой гораздо тоньше и сложнее мира взрослых, поэтому он не нуждается в сентиментальных «пересказах». Барток видел свою задачу в том, чтобы достичь гармонии с миром ребёнка, обогатить его, развить и органично отразить в своём творчестве. Средства, с помощью которых композитор решает эту задачу, чрезвычайно разнообразны.

Будучи выдающимся фольклористом своего времени, Барток опирался прежде всего на народное творчество и традиции. Именно этой сфере на стра-

ницах «Микрокосмоса» уделено наибольшее внимание. Конечно, наиболее широко представлен венгерский фольклор, но композитор не ограничивается только музыкой своего народа: в сборнике есть и «Шесть танцев в болгарских ритмах» (№ 148–153), и «Южнославянское» (№ 40), и «В русском стиле» (№ 90). Барток обращается и к самым экзотическим (для европейского восприятия) традициям. Так, пьеса «На острове Бали» (№ 109) отличается особенно изысканными и «пряными» гармониями.

Ещё одна важная задача, которую композитор решил в сборнике «Микрокосмос» – раскрытие мира современной музыки в доступной для детей форме. Известно, что для любителей классической музыки – даже для тех, кто хорошо её знает – мир современной музыки порой остаётся закрытым, недооценённым и, как следствие, не особенно любимым. Барток видит причину этого явления в том, что в детстве будущих слушателей и ценителей музыки не учат понимать и ценить современные произведения.

Чтобы решить данную проблему, композитор использует различные средства музыкального языка XX века, в частности, новаторски сочетает элементы современного музыкального языка с элементами фольклора, обнаруживая их неожиданное единство [7]. Тем самым композитор подчёркивает, что даже самые радикальные новации музыки XX века (например, в области ритма и тональности) можно найти в самых глубоких и фундаментальных пластах народного творчества. Таким образом, современная музыка становится более понятной и доступной даже для самых маленьких исполнителей, ведь вряд ли что-либо может быть роднее, чем народные мотивы, знакомые всем с детства.

Но не только фольклор и современная музыка руководят Бартоком в его работе над «Микрокосмосом». Композитор с неподдельным благоговением обращается к традициям великого И. С. Баха. Важное место в произведении занимает полифония. Разнообразие её форм, которые композитор использует с большим мастерством и изобретательностью, радует слух. В первой тетради «Микрокосмоса» можно встретить такие пьесы, как «Имитация и контра-

пункт» (№ 15), «Канон в октаву» (№ 28), «Канон с выдержанными звуками» (№ 50) и многие другие. Подлинной вершиной полифонии «Микрокосмоса» является великолепная «Хроматическая инвенция» (№ 145) – поистине виртуозное произведение. В одной из пьес – «Посвящение И. С. Б.» (№ 79) – композитор напрямую отправляет слушателей к великому композитору эпохи барокко. В «Микрокосмосе» можно найти отсылки и к другому знаменитому автору – «Посвящение Р.Ш.» (№ 80) является данью уважения Р. Шуману, создателю «Альбома для юношества» [5].

Интересно порассуждать о том, в каком общекультурном контексте и исторической обстановке возник этот знаменитый фортепианный цикл Бартока и что способствовало формированию творческой самобытности композитора. Как известно, феномен венгерского искусства в XIX и XX веках стал результатом успешного слияния общеевропейских художественных течений с уникальными особенностями культуры Венгрии. Парадоксальность этого периода заключается в том, что акцент на национальной идентичности позволил венгерскому искусству выйти на общеевропейский уровень и заявить о своей значимости: на рубеже XIX и XX веков появилась целая череда выдающихся художников, архитекторов, поэтов, писателей и музыкантов.

Это был период национального культурного подъёма. Молодое поколение стремилось создать национальную школу и определить свою идентичность, используя современные средства выражения и перенимая новые художественные приёмы из новаторских тенденций того времени. Поэтому естественно, что в венгерских литературных, живописных и музыкальных произведениях того времени в едином комплексе сосуществовали черты разных, казалось бы, противоположных тенденций. Характерные черты венгерского искусства XIX–XX веков можно определить следующими принципами:

1. Ориентация на национальную тематику, обращение к венгерской истории и народной культуре, акцент на народных истоках.

2. Множественность применяемых техник и определённая эклектика (как в живописи, так и в литературе).

Именно это сочетание, казалось бы, парадоксальных, почти исключаящих друг друга тенденций позволило венгерским деятелям искусства возможность, с одной стороны, выразить свой национальный дух и подчеркнуть свою самобытность, а с другой – сравнить себя с европейским искусством и обозначить роль венгерской культуры в общеевропейской истории. Как можно заметить, синтез этих принципов в полной мере нашёл отражение в творчестве Бартока в целом и в музыке пьес «Микрокосмоса» в частности. Вот этот принцип интеграции «всеевропейского» и национального, венгерского является поучительным «уроком» для современных китайских пьес, своеобразным «мостом включения» в мировую образовательную и исполнительскую практику.

Библиографический список

1. Бониш Ф. Жизнь Белы Бартока в фотографиях и документах. – М.– Погань-Берталан. – Будапешт, 1981. – 288 с.
2. Гаккель Л.Е. «Микрокосмос» Б. Бартока // Вопросы фортепианной педагогики. – М., 1976. – С. 38–60.
3. Корноухов М.Д. Российское и китайское музыкально-педагогическое образование в XXI веке: параллели и взаимодействие: учебное пособие. – СПб., 2024. – 80 с.
4. Лесовиченко А.М. Освоение «Микрокосмоса» Б. Бартока в контексте музыкально-теоретической подготовки педагога-музыканта // Музыкальное искусство и образование. – 2015. – № 4 (12). – С. 92–101.
5. Нестьев И.В. Бела Барток. – М., 1969. 798 с.
6. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество / пер. М. Погань-Берталан, Л. Шаргина. – Будапешт, 1971. – 392 с.
7. Урванцева О.А. Моделирование музыкального языка XX века в «Микрокосмосе» Б. Бартока // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 1. – С. 204–208.
8. Шумилова Е.Н. Просветительский компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе: учебное пособие / Е.Н. Шумилова, М.Д. Корноухов. – СПб., 2022. – 64 с.

Сун Босюань

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»
Санкт-Петербург, Россия, Китай.

Научный руководитель: **М.Д. Корноухов**

доктор педагогических наук, профессор,
ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»
Санкт-Петербург, Россия

АКТУАЛИЗАЦИЯ АНАЛИТИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ КИТАЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ

Song Bosuan

graduate student,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

St. Petersburg, Russia, China.

Scientific adviser: **Mikhail D. Kornoukhov**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

St. Petersburg, Russia

UPDATING THE ANALYTICAL ABILITIES OF STUDENTS IN THE PIANO CLASS OF CHINESE MUSIC SCHOOLS

Аннотация. В статье отмечается, что на начальном этапе фортепианной подготовки, в музыкальных школах КНР, до сих пор недооценивают значение развития аналитических способностей учащихся. Для этого необходимо формирование целостного восприятия произведения, его художественной интерпретации. Учащиеся осваивают различные исполнительские приёмы, способствующие отражению содержательной стороны сочинения, выстраивают цепочку логических связей, свойственных разным жанрам, формам, историческим стилям. При этом особое значение приобретает метод интеграционного анализа, включающий практически-действенное мышление: технику и приемы игры, оказывающие влияние на мыслительные процессы и выступающие в качестве регулирующих «помощников» в построении интерпретации произведения.

Abstract. The article notes that at the initial stage of piano training, in music schools in China, the importance of developing students' analytical abilities is still underestimated. This requires the formation of a holistic perception of the work, its artistic interpretation. Students master various performing techniques that help reflect the content of the composition, build a chain of logical connections inherent in different genres, forms, and historical styles. At the same time, the method of integration analysis, which includes practical thinking, is of particular importance: the techniques and techniques of the game that influence thought processes and act as regulatory "assistants" in constructing the interpretation of the work.

Ключевые слова: музыкальные школы Китая, фортепианный класс, аналитические способности учащихся.

Keywords: Chinese music schools, piano class, students' analytical skills.

В процессе развития и совершенствования научно-теоретической и практической деятельности в сфере фортепианного обучения в Китае за последние десятилетия была сформирована достаточно эффективная методическая система с различными направлениями, в том числе, связанными с интеграцией музыкально-теоретических методов и форм работы над исполнительским освоением репертуара [3]. Вместе с тем, на начальном этапе форте-

пианной подготовки, в музыкальных школах, до сих пор недооценивают значение развития аналитических способностей учащихся. В процессе ознакомления с инновационными методическими материалами, школьному педагогу фортепиано необходимо на практике оценить новые методы работы, особенно творческие [7]. В правильной расстановке пианистических задач и способов их объяснения важна предварительная аналитическая работа на уроке, в которой раскрывается проблема и подробно разъясняются формы и методы её решения.

Для формирования целостного восприятия произведения, его художественной интерпретации, учащиеся в течение определенного периода обучения осваивают различные исполнительские приёмы, способствующие отражению содержательной стороны сочинения, выстраивают цепочку логических связей, свойственных разным жанрам, формам, историческим стилям [8]. В процессе многократного обращения к тому или иному жанру формируется некий стереотип мышления, которым учащийся пользуется на постоянной основе.

В этом контексте можно говорить, например, о специфическом сонатном и полифоническом мышлении. Появляется возможность применения современных средств и приемов творческой работы, формирующих сонатное мышление на начальном этапе обучения пианиста.

Подчеркнём кроссдисциплинарный и просветительский генезис данного понятия [9]. В настоящее время, благодаря различным информационно-медийным структурам, интернет-ресурсам (аудио и видео записям мастер-классов, концертов и т. д.), система образовательной деятельности в области фортепианного исполнительства обогащается новыми технологиями, подходами, способствующими росту аналитической составляющей работы над произведением. Особую роль в этом процессе играют труды в области музыкальной психологии и музыковедения, способствующие формированию нового взгляда на систему обучения начинающего пианиста. Взаимодействуя с

исполнительскими приёмами, техническими формулами, они активизируют мышление юного пианиста, отражают и помогают освоить специфику восприятия нотного текста любого уровня сложности.

За последние несколько десятилетий в музыкознании раскрыты и обоснованы многие уровни понимания музыкального произведения, рассмотрены различные аспекты развития в учебном процессе аналитического метода познания, раскрывающие систему ценностной составляющей фортепианного сочинения. Были сформулированы (Б. Асафьев [1], Л. Выготский [6], В. Медушевский [4] и др.) качественные параметры, относящиеся к учебному репертуару фортепианного класса. Эти произведения должны обладать высокими художественными достоинствами, предназначаться для публичного исполнения, иметь завершённую форму и авторство профессиональных композиторов. Опубликованный нотный текст должен соответствовать рукописному тексту.

Как известно, создание художественного образа музыкального произведения имеет три составляющие или синтез трех начал – материального, духовного и логического. Внешняя, звуковая характеристика связана с материальной основой, имеющей в арсенале средства музыкальной выразительности такие как: мелодию, гармонию, метроритм, динамику, тембр, фактуру и т. д. [2]. Однако их роль, соотношение, прочие характеристики связаны с технической стороной музыкальной конструкции произведения и не отражают логическую сторону формирования художественного образа. Лишь в совокупности внутреннего состояния и восприятия исполнителя, слушателя (их настроений, чувств) с внешним звучанием, происходит процесс образного представления.

Одним из проявлений аналитического компонента учебного процесса фортепианного класса в школе является логическое мышление учащихся. Посредством него определяются векторы художественного «видения» сущности (содержания) и деталей музыкального произведения, а также язык

мышления (слуховой опыт), отражающий интуитивно верный выбор цели и задач начинающего пианиста в процессе работы над музыкальным произведением. Так, например, слуховые образные представления, связанные с языком мышления пианиста, непосредственно «участвуют» во время разучивания произведения, вынуждают учащегося отбирать самые рациональные способы и приемы движения (звукоизвлечения), близкие к этим представлениям.

Подчеркнем еще одну черту языка мышления учащегося во время работы за инструментом. Пианист осмысливает звуковые потоки в процессе собственных практических действий, находя основные параметры передачи энергии произведения, выстраивая ряд внутренних ощущений, невидимых окружающим пульсаций, предлагаемого в данный момент нотного текста и корректирует их с тембровыми качествами присущими конкретному произведению.

В свою очередь, композитор, работая над своим сочинением, использует закономерности музыкальной логики, в которой значение отводится форме и ладогармонической архитектонике, помогающей передать настроение внутренних эмоций автора, его духовных и жизненных впечатлений, вложенных в художественное содержание музыкального текста.

Таким образом, «бытие» музыкального произведения зависит от наличия трех основных аспектов, о которых писал Б. Асафьев (сочинение-исполнение-слушание). То есть в виде записи композитором нот, в виде непосредственного звучания, создаваемого исполнителем в процессе анализа и практического воплощения, диктуемого нотным текстом и во взаимодействии художественных образов, передаваемых музыкой с жизненным опытом слушателя.

Важную роль в процессе аналитической работы над музыкальным произведением в исполнительской практике пианиста играют механизмы мышления, приобретенные теоретическим путем, раскрывающиеся на уровне типизации художественного языка, отбора определенных музыкальных интонаций, связанных с акустическим «словарем» отдельных эпох. Этот интонационный

художественный язык позволяет исполнителю выстроить схему логических связей, некое диалектическое единство индивидуального ощущения с обобщенным композиторско-исполнительским представлением. В процессе освоения той или иной пьесы учебного репертуара, дает развернутую характеристику музыкального образа, заложенного в сочинении, вслушиваясь в детали интонационного языка той или иной эпохи и композиторского стиля.

Представляя механизм мышления творческого человека, А. В. Брушлинский отмечает, что «этот процесс анализа осуществляется через синтез: включение познаваемого объекта в новую систему отношений и связей, обеспечивая новое направление мысли индивида, и является необходимым способом прогнозирования решения той или иной проблемы» [5].

С искусствоведческих позиций данный опыт описывал Б. В. Асафьев, рассматривая музыкальную форму как процесс развертывания музыкального мышления, как обобщенный способ раскрытия отношений, связей и закономерностей развития в свертываемом, схематичном виде сознания. Однако нельзя забывать, что аналитический способ постоянно видоизменяется под воздействием новых возможностей, расширения круга технических приемов мышления, поэтому анализ должен быть схематично многоплановым, включая интерпретацию не только исполнительскую, но и слушательскую в момент восприятия [1].

Таким образом, феномен музыкального мышления непосредственно связан с раскрытием способа восприятия музыки. Для каждого музыканта, даже начинающего, учащегося в школе роль этого процесса сводится к целостному охвату всех деталей музыкального произведения. Теоретики ищут способ дать научное объяснение, толкование того или иного музыкального сочинения, а музыканты-исполнители стараются выразить в звуковой форме художественно-выразительную сторону произведения. В учебном процессе фортепианного класса особое значение приобретает *метод интеграционного анализа*, включающий практически-действенное мышление: технику и приемы игры, кото-

рые оказывают влияние на мыслительные процессы и выступают в качестве регулирующих «помощников» в процессе выстраивания интерпретационного отношения к содержанию и форме произведения.

В развитии аналитических способностей учащихся именно логика является тем инструментом поиска и переработке многоуровневой информации, содержащейся в акустическом и графическом тексте музыкального произведения, отражающей историческую эволюцию музыкального стиля, специфике музыкального жанра и формы, индивидуального почерка композитора. Примером наивысшего выражения логической способности музыкального мышления пианиста является художественное произведение с заложенной многоуровневой драматургией, трансформированной в жанровую и формообразующую оболочку сонатного *allegro*.

Библиографический список

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – Кн. 1–2. – 376 с.
2. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. – М., 2004. – 496 с.
3. Корноухов М.Д. Российское и китайское музыкально-педагогическое образование в XXI веке: параллели и взаимодействие: учебное пособие. – СПб., 2024. – 80 с.
4. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. – М., 1993. – 256 с.
5. Назайкинский Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки: сб. статей / ред.-сост. В.Н. Максимов. – М., 1980. – С. 91–111.
6. Рябчунова К.Н. Реализация идей Л.С. Выготского в теории планомерно-поэтапного формирования умственных действий П.Я Гальперина и в теории развивающего обучения Д.Б. Эльконина – В.В. Давыдова // Молодой ученый. – 2016. – № 27.1 (131.1). – С. 27–30.
7. Суслowa Н.В. Музыкальное мышление и методика его развития у младших школьников / В. М. Подуровский, Н. В. Суслowa // Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. – М., 2001. – 50 с.
8. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: пособие. – М., 1994. – 374 с.
9. Шумилова Е.Н. Просветительский компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе: учебное пособие / Е.Н. Шумилова, М.Д. Корноухов. – СПб.: Астерион, 2022. – 64 с.

Сун Юйфэй

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай

Научный руководитель: **М.Д. Корноухов**
доктор педагогических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»
Санкт-Петербург, Россия

КРОССДИСЦИПЛИНАРНЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ВЕРИЗМА В ВОКАЛЬНОМ КЛАССЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ КНР

Song Yufei
graduate student,
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen
St. Petersburg, Russia, China.
Scientific adviser: **Mikhail D. Kornoukhov**
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen
St. Petersburg, Russia

CROSS-DISCIPLINARY AND STYLISTIC CHARACTERISTICS OF VERISMO IN THE VOCAL CLASS OF MUSIC AND PEDAGOGICAL UNIVERSITIES OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

Аннотация. В статье рассматриваются кроссдисциплинарные и стилевые характеристики веризма в вокальном классе музыкально-педагогических вузов КНР. В частности, отказ от героико-романтических традиций, фокусировка внимания на изображении повседневного быта городских и сельских жителей, изображение непарадной стороны жизни и жестоких обычаев, внимание к психологическим переживаниям героев. Подчеркивается важность представления о культурно-историческом контексте, основополагающих принципах и характерных чертах веризма, актуальных для полноценной интерпретации этих произведений в вокальном классе.

Abstract. The article examines the cross-disciplinary and stylistic characteristics of verismo in the vocal class of music and pedagogical universities of the PRC. In particular, the rejection of heroic-romantic traditions, focusing on the depiction of everyday life of urban and rural residents, the depiction of the non-ceremonial side of life and cruel customs, attention to the psychological experiences of the heroes. The importance of understanding the cultural and historical context, fundamental principles and characteristic features of verismo, relevant for a full-fledged interpretation of these works in the vocal class, is emphasized.

Ключевые слова: музыкально-педагогическое образование КНР, вокальный класс, веризм, кроссдисциплинарные и стилевые характеристики.

Keywords: music and pedagogical education of the PRC, vocal class, verismo, cross-disciplinary and stylistic characteristics.

Оперный веризм как стиль вокального искусства, во многом ещё является «terra incognita» для студентов китайских музыкально-педагогических вузов, камнем преткновения в освоении учебного репертуара в вокальном классе [3]. Это направление, зародившись в последней трети XIX века, имело оглушительный успех в мировой музыкальной среде. Новые эстетические уста-

новки итальянского искусства, появившиеся на почве литературы, принесли самые яркие плоды в музыкальном выражении [9]. А именно в оперном творчестве композиторов-веристов в полной мере воплотились идеи, почерпнутые у французских и итальянских писателей-натуралистов, такие как отказ от героико-романтических традиций, фокусировка внимания на изображении повседневного быта городских и сельских жителей, изображение «темных» сторон жизни и жестоких обычаев, внимание к психологическим переживаниям героев. Показателен сам выбор композиторами первоисточников для своих опер, основанных на реальных событиях, научный подход к изучению всех перипетий сюжета без вынесения авторского «приговора» своим персонажам.

В учебном процессе необходимо иметь представления о культурно-историческом контексте, а он не всегда в должной степени знаком китайскому студенту [5]. Тем не менее, следует знать основополагающие принципы и характерные черты веризма, актуальные для полноценной интерпретации этих произведений в вокальном классе. Рассмотрим их на примере творчества Р. Леонкавалло как ярчайшего представителя данного стиля, его опер «Сельская честь» и «Паяцы». Для его произведений характерны:

- уход от сюжетов героико-романтической направленности, интерес к современным для автора темам;
- основными темами становятся темы любви и ревности;
- интерес к быту простых людей, детальное описание обывденной обстановки места действия;
- применение в тексте диалектизмов, вульгаризмов, основа либретто – прозаический текст, а не стихотворный;
- лаконичность форм, одноактные, двухактные оперы, непродолжительные по времени, ариозо вместо развернутых арий, быстрая «кадровая» смена событий;
- эффектность театральных сцен;

- на первый план в опере выходит показ психологических переживаний героев, показ личной драмы персонажей;
- аффектация в манере передачи человеческих эмоций, высокое напряжение в кульминационных моментах;
- использование формы песенно-танцевальных народных жанров;
- появление нового вида арии, так называемой «арии крика», характерной для экспрессивной вокальной техники (ариозо Канио «Смейся, Паяц»);
- развитая речитативно-декламационная сфера;
- усиление партии оркестра, использование лейтмотивной системы и сквозного симфонического развития;
- показ «темных» сторон общественного уклада, жестоких нравов и обычаев, также допустимо наличие трагического финала.

Экспрессивный стиль «Сельской чести» Масканьи, другого композитора-вериста, воплощается как в вокальной, так и оркестровой партии. Дублирование голоса струнно-смычковыми инструментами и мощные унисоны оркестра в кульминациях [6]. Мощное проведение главной, роковой темы отдано группе медных инструментов. В прямой зависимости от словесного текста осуществляется использование тех или иных инструментов. Например, струнные дублируют вокальную партию в сценах любви, страсти, ревности, причем иногда это касается только отдельных фраз и предложений.

Таким образом прослеживается семантическое значение тембров оркестровых инструментов [8]. Чувственная окраска передается посредством струнно-смычковой группы инструментов, благодаря им звучание насыщается силой и страстностью. Их Масканьи использует в кульминационных разделах, чаще всего в дуэтах, и это подчеркивает всю сложность их взаимоотношений (Сантуцца и Туридду, Сантуцца и Альфио).

Тембр деревянных духовых автор использует для создания пасторальной картины, они символизируют спокойствие и умиротворение. Все темы, что связаны с передачей религиозных образов, проводятся именно этой группой

инструментов. Но деревянно-духовые также дублируют и вокальную партию в кульминационных разделах, их автор также использует для передачи драматизма и напряженности сценического действия.

В качестве «роковых» музыкальных инструментов используется тембр медных духовых. Эта группа обычно исполняет тему рока или тему ревности, что придает им трагическую окраску. Они же звучат во всех ансамблевых сценах, сообщая им динамичность и предвещая тем самым страшную развязку.

Леонкавалло в основном использует традиционные для оперы жанры и формы, в отличие от Масканьи, который часто прибегает к специфическим вокальным жанрам, характерным для народной итальянской музыки.

Леонкавалло делает в опере «Паяцы» две кульминации: ариозо Канио (по традиции расположена в конце первого акта) и финальный дуэт Паяца и Коломбины (конец второго акта). Также композитор пишет две большие хоровые сцены, с них начинаются первое и второе действия. Простые деревенские жители приходят посмотреть на представление, этим закладывается функция хора, как некоего постороннего наблюдателя, потенциального зрителя. Опера начинается тем, что сельчане приветствуют недавно прибывшую, странствующую труппу актеров и наблюдают за их жизнью как бы со стороны. В начале второго акта они становятся свидетелями случившейся трагедии.

Вокальный стиль «Сельской чести» Масканьи отличается особая экспрессия интонирования, что необходимо учитывать в процессе работы над этим произведением. Это патетический «градус» высказывания и страстное интонирование. Пение, порой переходящее в крик, все это требует широкой амплитуды голоса. Чтобы не «потонуть» в мощном звучании оркестра вокалист, исполняющий партию в этой опере, должен быть наделен мощным голосом, желательно имеющим драматическую окраску. Эстетика «арии крика» создает ощущение некоего «физиологизма» страстной манеры исполнения.

Следующий аспект – это tessitura произведений [2]. Вокальные партии главных действующих лиц написаны в следующем диапазоне: Сантуцца – от

«h» малой до «с» 3-й октавы; Лола – от «des» 1-й до «g» 2-й октавы; Лючия – от «h» малой до «f» 2-й октавы; Туридду – от «es» малой до «b» 1-й октавы; Альфио – от «h» большой до «fis» 1-й октавы.

Задолго до Масканьи оперные голоса было принято разделять на лирические и драматические [1]. И хотя Масканьи не был изобретателем в этом плане, он максимально усилил экспрессию вокального интонирования. С развитием оперного жанра появлялись новые типы оперных певцов. Некоторые композиторы породили свои собственные типы голосов, так называемые, «вагнеровские» и «вердиевские». Веристский подход к оперному жанру потребовал от певца максимальной отдачи как в физическом, так и эмоциональном плане.

Огромное влияние на оперных певцов конца XIX столетия оказал драматический театр того времени. Знаменитые сопрано, первые исполнительницы партии Сантуции Джемма Белинчони и Эмма Кальве создавали свои интерпретации оглядываясь на драматическое воплощение этого образа блистательной Э. Дузе. Обе певицы безусловно посещали постановки пьесы Верги, чтоб понаблюдать за Дузе в образе Сантуции.

Еще одна исполнительница партии Сантуции, Эмма Карелли в своей манере пения проявила следующие черты, заимствованные из драматического театра: «натурализм, истерическая надрывность, рыдание, речевые выкрики, скандированная речь, аффектированность» [7]. В той или иной степени это надо учитывать, исполняя эту партию в качестве учебного репертуара, представляя исполнение в академической аудитории как театральную сцену.

На первый план в драматическом театре выходит не сам смысл, заложенный в слове, а в большей степени впечатление, произведенное им, в зависимости от того с какой интонацией оно было произнесено. Актеры того времени придавали большое значение «натуралистичности» деталей, потому так часто в их игре встречались вопли и крики. Подобные аффектации становились неотъемлемой частью театрального замысла.

Оперный театр перенял многие особенности интонирования из театра драматического. Вокальное интонирование отличается «пением на грани», студенты преодолевают сложные ноты силовой артикуляцией, на максимальном звучании динамики. При этом им необходимо постоянно сохранять звуковой баланс с партией оркестра или пианиста-концертмейстера.

Накал страстей, максимальная концентрация эмоций требует стремительной смены событий, чему вполне отвечает одноактная структура оперы. В операх веристов возрастает роль певца-актера, эмоциональная манера исполнения требует от него соблюдения тонких градаций между художественно-экспрессивным исполнением партии и преувеличенным выражением страсти.

Студенту-вокалисту необходимо обладать художественным вкусом, чтобы не перейти тонкую грань между произведением искусства и реальной человеческой жизнью [4]. Поэтому требуется не только совершенство вокальной техники в моментах использования переходных регистров, звукового баланса с аккомпанементом, но и отточенной вокальной культуры обучающегося, который должен уметь расставить смысловые акценты в нужных местах в соответствии с музыкальной логикой и замыслом сочинения.

Диапазон голосов показывает, что исполнителям партий требуется максимально раскрыть свой вокальный потенциал. Ощущение что эмоции бьют через край, захлестывают исполнителя, в полной мере достигаются усилением акцентировки верхнего регистра и довольно ярким форте в среднем регистре. Такую манеру исполнения называют «открытым пением».

Также как и в «Сельской чести» в «Паяцах» не обошлось без влияния вербального языка на вокальную манеру исполнения. Кроме того, стилистика пения на грани крика наиболее ярко проявляет себя в ансамблевых сценах. При этом в операх Леонкавалло заметны явные черты классического оперного *bel canto*. Эта тенденция к слиянию старого и нового оперного стиля свидетельствует, что Леонкавалло во многом опирался на созданное до него музыкально-эстетическое наследие.

Таким образом, изложенные технологические аспекты и черты стиля дают начинающим китайским студентам ценный образовательный ресурс в освоении значимого репертуарного сегмента вокального класса музыкально-педагогических вузов.

Библиографический список

1. Алиев Ю.Б. Методологические и методические основы вокально-педагогического творчества: в 2 ч. – М., 1993. – 86 с.
2. Далецкий О.В. Обучение пению. – М., 2003. – 255 с.
3. Ду Сывэй. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае // Вестник МГУКИ. – 2008. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/> [Дата обращения: 10.12.2024].
4. Корноухов М.Д. Российское и китайское музыкально-педагогическое образование в XXI веке: параллели и взаимодействие: учебное пособие. – СПб., 2024. – 80 с.
5. Корноухов М.Д. Текст – контекст: образовательная парадигма поликультурного пространства педагога-музыканта / М.Д. Корноухов, Е.Н. Шумилова // Музыкальное искусство и образование: вестник кафедры ЮНЕСКО при Московском педагогическом государственном университете: МА&Е: научный журнал о мире музыкального искусства и образования. – 2018. – № 2. – С. 13–29.
6. Левашова О. Пуччини и его современники. – М., 1980. – 525 с.
7. Ли Э. Вокальные исполнительские традиции на территории Китая в исторической ретроспективе // Этносоциум и межнациональная культура. – 2015. – № 4(82). – С. 144–148.
8. Лобова, Ю. В. «Натуралистическое» направление в музыкальном театре Италии и Франции рубежа XIX–XX веков: дис. ... канд. искусств. – М., 2012. – 288 с.
9. Хамидова М.А. Опера XIX века в аспекте стилевых трансформаций // Theoretical & Applied Science. – 2016. – № 1. – С. 149–153.

Сюй Инин

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай;

М.Д. Корноухов

доктор педагогических наук, профессор,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия

**ЖАНР ПРОГРАММНОЙ ПЬЕСЫ КАК ЧАСТЬ УЧЕБНОГО РЕПЕРТУАРА
В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ КИТАЙСКИХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ**

Xu Yining

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай;

М.Д. Корноухов
доктор педагогических наук, профессор,
ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»
Санкт-Петербург, Россия

THE GENRE OF THE PROGRAM PIECE AS PART OF THE EDUCATIONAL REPERTOIRE IN THE PIANO CLASS OF CHINESE PEDAGOGICAL UNIVERSITIES

Аннотация. В статье жанр программной пьесы рассматривается как часть учебного репертуара в фортепианном классе китайских педагогических вузов. Указывается, что значительная составляющая этого наследия – аранжировки и свободные транскрипции народных мелодий. В дидактическом плане это не только изучение соответствующей теории и методов исполнения, но и освоение выдающейся китайской истории. Прилагая постоянные просветительские усилия в этом контексте, можно лучше унаследовать китайскую культуру и способствовать дальнейшему совершенствованию музыкального образования Китая.

Abstract. The article considers the genre of the program piece as part of the educational repertoire in the piano class of Chinese pedagogical universities. The combination of the charm of classical music and traditional art is a rich artistic value for students' deep understanding of Chinese culture in general, which is of great importance for the professional training of a future music teacher. From a didactic point of view, this is not only the study of the relevant theory and methods of execution, but also the development of outstanding Chinese history. The promotion and popularization of Chinese piano works is one of the urgent problems that must be solved in Chinese university education. By making constant educational efforts in this context, it is possible to better inherit Chinese culture and contribute to the further improvement of Chinese music education.

Ключевые слова: музыкально-педагогическое образование КНР, фортепианный класс, учебный репертуар, жанр программной пьесы.

Keywords: musical-pedagogical education of the People's Republic of China, piano class, educational repertoire, genre of program piece.

Фортепианное искусство имеет историю развития в Китае уже более ста лет. В этом процессе оно постоянно совершенствовалось. Китайскими композиторами было создано большое количество выдающихся произведений, в том числе и предназначенных в качестве учебного материала в школах и вузах. Значительная часть этого наследия – аранжировки и свободные транскрипции народных мелодий [4]. Сочетание очарования классической музыки и традиционного искусства является богатой художественной ценностью для глубокого понимания студентами китайской культуры в целом, что имеет громадное значение для профессиональной подготовки будущего педагога-музыканта [2].

В дидактическом плане это не только изучение соответствующей теории музыки и методов исполнения, но и освоение выдающейся китайской национальной культуры. Ведь учебный репертуар – это та жизненная среда для молодого музыканта, которая оказывает влияние на ценности, мировоззрение и личностные взгляды студентов на жизнь. Многие выдающиеся произведения китайского фортепианного искусства содержат богатые фортепианные эмоции.

Например, пьеса «Желтая река» выражает и пропагандирует патриотический энтузиазм китайского народа в его бесстрашной борьбе с японскими захватчиками. Произведение «Засада со всех сторон» подчеркивает великолепные сцены древних китайских войн. «День переворота» показывает счастье и радость крестьян, которые становятся хозяевами общества после того, как их угнетали.

Педагогические исследования и изучение этих выдающихся произведений фортепианной музыки могут не только углубить понимание китайской прекрасной традиционной культуры и национального искусства, но и, полностью поняв суть и содержание произведений в процессе исполнения, распространить китайскую фортепианную культуру на весь мир и лучше воспитать патриотические чувства студентов. Это также важная задача и конечная цель преподавательской работы [1].

Второй, не менее важный момент. Данный репертуарный сегмент способен значительно повысить общую мотивацию студентов к музыкальным занятиям и улучшить их творческие способности.

В настоящее время учебники по игре на фортепиано в колледжах и университетах КНР используют, в основном, шаблонный зарубежный репертуар. Он, несмотря на довольно высокое художественное содержание, лишён индивидуальности и градаций различных музыкальных стилей, форм и жанров, а также репрезентативной национальной атрибутики [3]. Из-за различий в культуре, традициях это часто приводит к тому, что студенты чувствуют себя растерян-

ными в начале учебной деятельности. Процесс обучения также скучен, и им не хватает уверенности в том, что они хорошо изучают фортепианное искусство.

Кроме того, в данном случае студенты могут лучше понять предпосылки создания этих музыкальных произведений. Почувствовать психологические нюансы автора при создании работы, точно уловить смысловую суть работы, чтобы исполнительски усилить интерпретационное сотворчество.

Третий момент заключается, собственно, в технологичности данного репертуара. Многие из программных пьес представляют обработки народных мелодий и фактурно призваны быть «удобными» для игры на фортепиано [5]. Также это могут быть и свободные транскрипции произведений, изначально созданных для небольшого инструментального состава (чаще всего, традиционных инструментов) или постановок Пекинской оперы.

Как правило, китайские программные пьесы имеют множество нарядных и декоративных элементов, уникальных для этнической музыки. Это выражается, в частности, с часто встречающимся приёмом имитации различных звуковых эффектов при игре на рояле. Благодаря чему художественное очарование фортепиано может быть лучше выражено, а полнота и полная выразительность фортепиано как инструмента могут быть полностью применены и проявлены.

В процессе освоения студентами китайских программных пьес преподаватель может организовать какие-либо внеклассные мероприятия, призванные активизировать восприятие этой музыки [7]. Так, слушание и чтение художественных материалов, связанных с самим произведением для постепенного и более глубокого понимания градаций коннотации, имеет значительный просветительский эффект [9].

Например, пьеса Гуцинь «Мэйхуа Саннонг» выражает любовь древних к Мэйхуа, показывая независимую и неординарную личность Мэйхуа через возвышенную и утонченную древнюю китайскую традиционную литературу. Изысканное исполнение Гуциня показывает прекрасную картину цветов сливы, гордо стоящих на холодном ветру. Стиль песни нежный и утонченный.

Мелодия фортепианной пьесы «Мэйхуа Саннонг», созданной Ван Цзяньчжун, взята из одноименной пьесы Гучиня. В процессе адаптации используются богатые вариации для имитации и восстановления различных техник игры гучиня [6]. Мелодия и последовательность исполнения оригинальных десяти строф в основном сохранены, а стиль пентатоники сочетается с внутренней связью тональных техник. На основе высокого, тихого и отстраненного стиля Гучиня он в полной мере демонстрирует очарование фортепианного искусства древнего Китая и придает произведению художественные инновации и развитие в мелодии, структуре стиля, гармонии и форме.

Пьеса Бао Хуэйци «Три цветка сливы» полна женских черт и богата этническими музыкальными характеристиками. Здесь показана яркая картина красивых независимых ветвей цветущей сливы, сообщающих о весне. При воспроизведении арпеджио для разложения аккордов используются импрессионистские акварельные приемы, импровизационный ритм, а вертикальные аккорды акцентированы, что очень изящно и, вместе с тем, мощно, создавая гордый и элегантный образ цветущей сливы на ветру, снегу и холоде.

Следует давать студентам оценить различные исполнительские интерпретации одного и того же произведения, это также значительно вдохновит их на игру этих пьес на фортепиано, а также заложит индивидуальную основу для формирования собственных будущих трактовок [8].

Таким образом, продвижение и популяризация китайских фортепианных произведений является одной из неотложных проблем, которые необходимо решить в вузовском обучении. Только прилагая постоянные усилия по продвижению и популяризации китайских программных пьес, можно лучше унаследовать китайскую культуру и способствовать дальнейшему совершенствованию китайского фортепианного образования.

Библиографический список

1. Дин И. Фортепианное искусство Китая: век XXI – успехи и проблемы // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2020. – № 52. – С. 161–169.

2. Кан Юньюй. Методическая целесообразность обогащения репертуара начинающего пианиста в учебных заведениях Китайской народной республики // Музыкальное искусство и образование. – 2019. – № 3. – С. 126–137.
3. Корноухов М.Д. Российское и китайское музыкально-педагогическое образование в XXI веке: параллели и взаимодействие: учебное пособие. – СПб., 2024. – 80 с.
4. Лэй Цзя Син. Процесс развития и значение китайских фортепианных адаптаций // Журнал Института образования Кайфэн. – 2019. – № 39 (12). – С. 247–248. [на кит. яз.].
5. Сы Ц. Ю. Развитие и значение китайских фортепианных транскрипций в музыкальной педагогике КНР // Гуманитарное пространство. – 2021. – № 3. – С. 357–362.
6. Сюй Цинлин. Имитация звучания щипковых народных инструментов в сочинениях современных китайских композиторов // Кронос. – 2020. – С. 40–50.
7. Чжун Синьчжэ. Основные принципы выбора произведений в фортепианном классе музыкально-педагогических вузов КНР // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации: сб. мат. V Международ. научно-практич. конф. – Таганрог, 2022. – С. 87–92.
8. Шумилова Е.Н. Жанр современной программной пьесы в фортепианном классе музыкально-педагогического вуза // Theoria: педагогика, экономика, право. – 2022. – № 3. – С. 14–19.
9. Шумилова Е.Н. Просветительский компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе: учебное пособие / Е.Н. Шумилова, М.Д. Корноухов. – СПб., 2022. – 64 с.

Яо Минчжу

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай.

Научный руководитель: **М.Д. Корноухов**

доктор педагогических наук, профессор

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия

УРОКИ МУЗЫКИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ШКОЛАХ КИТАЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ XXI ВЕКА

Яо Минчжу

graduate student,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

St. Petersburg, Russia, China

Scientific adviser: **Mikhail D. Kornoukhov**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

St. Petersburg, Russia

MUSIC LESSONS IN GENERAL EDUCATION SCHOOLS IN CHINA: CURRENT PEDAGOGICAL APPROACHES OF THE XXI CENTURY

Аннотация. Музыкально-педагогический процесс — это персонализированная работа, где преподаватели должны уметь или стремиться контекстуально использовать различные подходы и технологии в соответствии с возрастом, интересами, талантами и другими факторами учащихся. Это, например, эвристическое обучение, применение мультимедиа

ресурсов, интерактивные технологии, создание специальных контекстных ситуаций и т.д. Кроссдисциплинарная и нарративная методология, просветительская направленность становится все более востребованной в организации учебного процесса. Учителя музыки должны постоянно изучать и осваивать новые образовательные технологии и инструменты, интегрировать их в своей профессиональной деятельности, повышать эффективность преподавания и опыт обучения.

Abstract. The music-pedagogical process is a personalized work, where teachers should be able or strive to contextually use various approaches and technologies in accordance with the age, interests, talents and other factors of students. This includes, for example, heuristic learning, the use of multimedia resources, interactive technologies, the creation of special contextual situations, etc. In addition, pedagogical interaction should not be limited to the school audience. Cross-disciplinary and narrative methodology, educational focus is becoming increasingly popular in the organization of the educational process. Music teachers must constantly study and master new educational technologies and tools, integrate them into their professional activities, improve the effectiveness of teaching and learning experience.

Ключевые слова: уроки музыки в школах КНР, профессиональная деятельность педагога-музыканта, образовательные подходы и технологии.

Keywords: music lessons in Chinese schools, professional activity of a music teacher, educational approaches and technologies.

В системе вузовского образования Китая подготовка преподавателей музыки является не только важной частью повышения личной грамотности и профессиональных навыков специалистов, но и ключевой движущей силой формирования стратегии будущего музыкального образования [7]. Чтобы создать научный, всеобъемлющий, систематический и динамичный подход к обучению преподавателей музыки, необходимо глубоко изучить содержание каждого сегмента учебного процесса, дополнив его инновационным содержанием и разработкой диверсифицированных форм и методов обучения.

С точки зрения фундаментальных теоретических знаний о музыке и совершенствования исполнительских навыков, будущие специалисты должны постоянно стремиться к самосовершенствованию и поиску творческих форм своей профессиональной деятельности. Музыкальная теория является основой педагогики музыкально образования, требуется, чтобы учителя музыки имели глубокое понимание и освоение различных музыкальных элементов, жанров, форм, стилей [6]. Гармония, ритм и мелодия – это не только ключевые элементы любой музыкальной композиции, но и основной каркас процесса восприятия и исполнительского творчества. Преподаватели музыки должны глубоко

понимать содержание этих теоретических знаний и постоянно расширять свои музыкальные горизонты, изучая соответствующую литературу, посещая курсы повышения квалификации, слушая лекции и демонстрационные занятия известных музыкантов в стране и за рубежом.

Например, для изучения какого-либо стиля, преподаватели музыки должны глубоко изучить его принципы, законы и персоналии, чтобы понять отношения и взаимодействия между различными фактами, предметами, явлениями и т. д. [1]. Только в этом случае знания и опыт могут принести пользу в учебном процессе. Это стремление к совершенству и мастерству побудит преподавателей музыки достигать более высокого уровня с точки зрения фундаментальных теоретических знаний музыки, навыков игры. А главное – во взаимодействии с обучающимися.

Помимо собственно теоретической базы, учителя музыки должны демонстрировать инновационный и гибкий стиль с точки зрения методов и стратегий обучения [4]. Музыкально-педагогический процесс – это творческая и персонализированная работа, где преподаватели должны уметь или стремиться контекстуально использовать различные подходы и технологии в соответствии с возрастом, интересами, талантами и другими факторами учащихся.

Так, например, эвристическое обучение может стимулировать интерес и любопытство учащихся к обучению. Интерактивные технологии способны повысить их вовлеченность в занятия и самостоятельность [5]. Создание специальных контекстных ситуаций направлено на лучшее понимание эмоций и настроений воспринимаемой или исполняемой музыки [3].

В то же время преподаватели музыки также должны сосредоточиться на индивидуализированном процессе обучения, помогая школьникам находить свои сильные и слабые стороны посредством своевременной обратной связи и оценки, направлять их стремление к постоянному совершенствованию. Чтобы успешно использовать различные методы и стратегии обучения, учителя музыки должны быть компетентны в таких вопросах, как педагогическая психо-

логия, разработка учебных программ и т. д., чтобы повысить свою теоретическую и практическую эффективность преподавания.

Значительный образовательный ресурс имеется в применении мультимедиа технологий, что далеко не всегда находит отражение в практике учебного процесса [8]. Преподаватели музыки должны демонстрировать высокую готовность и способность применять их. По мере того, как наука и техника продолжают развиваться, мультимедийные технологии все шире используются на музыкальных занятиях, представляя учащимся яркий и чувственный музыкальный мир через аудиозаписи, видео, сетевые ресурсы и другие мультимедийные форматы.

Например, с помощью программного обеспечения для обработки звука преподаватели музыки могут настраивать такие параметры, как динамику, высоту тона. Это бывает важным, например, при вокальном или хоровом исполнении и восприятии. Также используются такие образовательные технологии как онлайн-платформы обучения, виртуальная реальность и т. д., чтобы создать более разнообразную и трехмерную среду обучения для школьников.

Применение этих технических средств может не только повысить мотивацию учащихся к обучению, но и качество и эффективность самих уроков. Чтобы идти «в ногу со временем», преподаватели музыки должны постоянно изучать и осваивать новые образовательные технологии и инструменты, интегрировать их в профессиональной деятельности, повышать эффективность преподавания и опыт обучения [2].

Но также важен «дух открытости», сотрудничества и коммуникации. Музыкальное образование – это творческая специальность, где педагог должен плодотворно общаться со своими воспитанниками, вербально интерпретируя произведения музыкального искусства. Эта коммуникация не ограничивается только стенами класса. Сейчас наблюдается тенденция на увеличение так называемых внеклассных мероприятий. Кроме того, нередко педагог-музыкант, участвуя в академических конференциях, семинарах и других ме-

роприятиях, может познакомиться с большим количеством коллег и узнать о последних теоретических идеях и практических результатах музыкального образования. Такие контакты не только расширяют горизонты и знания преподавателей музыки, но и способствуют общему прогрессу китайского музыкального образования.

Вместе с тем, музыкальное обучение никогда не отличалось чрезмерной приверженностью к устоявшимся стандартам, законам, правилам, безусловным авторитетам. Эта область, где знание предстаёт перед учащимися не как истина в последней инстанции, а как субъективная позиция, основанная на интерпретации художественных значений музыкальных произведений. Чаще всего эти произведения находят своё сценическое выражение в исполнительском творчестве. Кроме того, музыка находится в тесной связи с другими видами искусства – театром, живописью, литературой. Кроссдисциплинарная и нарративная методология, просветительская направленность становится все более востребованной в организации учебного процесса [9].

Уроки музыки в школе – это прекрасная платформа не только для исполнительства, но и для более комплексной творческой деятельности. Учащимся может быть предоставлена площадка для демонстрации их талантов путем организации концертов, выступлений и других мероприятий, а также возможность проявить свои практические способности в сценическом выражении, например, постановке небольших спектаклей, музыкально-театрализованных композиций.

Это новейшая форма профессиональной деятельности преподавателей музыки может служить стимулом для школьников для реализации их творческих способностей. Не все дети в классе обладают одинаковыми музыкальными способностями. Но участие в музыкальных мини-спектаклях, педагогически верное распределение ролей и функций позволяет каждому почувствовать себя частью общего творческого проекта, раскрыть по максимуму свой потенциал. От учителя музыки здесь также требуется владение множест-

вом компетенций – организатора, режиссёра, сценариста, психолога, идейного вдохновителя.

Постановка детских музыкальных спектаклей как инновационная форма уроков музыки в китайских школах – явление абсолютно новое. Данный подход ещё нуждается в проработке конкретных инструментов педагогического воздействия, но значительный образовательный потенциал этого очевиден. Конечно, это лишь один из возможных ресурсов превращения уроков музыки в школе в уроки искусства и детского творчества. Важно создать научный, всеобъемлющий и систематический подход к музыкальным занятиям в школе, для чего необходимо провести углубленные исследования во многих аспектах, продемонстрировать инновационный и гибкий стиль обучения, стремление и способность применять новые технологии, творчески подходить к учебному процессу.

Благодаря этим усилиям возможно повысить эффективность школьных уроков музыки, внести позитивный вклад в просвещение подрастающего поколения, способствовать внедрению инновационных подходов и технологий в сферу общего музыкального образования Китая.

Библиографический список

1. Жуй Л. Высшее музыкально-педагогическое образование Китая (1980 – конец 1990-х гг.) // Вестник Могилевского государственного университета имени А.А. Кулешова. – Серия «Психолого-педагогические науки: педагогика, психология, методика». – Могилев: Могилевский государственный университет имени А.А. Кулешова. – 2020. – № 2 (56). – С. 49–52.
2. Корноухов М.Д. Российское и китайское музыкально-педагогическое образование в XXI веке: параллели и взаимодействие: учебное пособие. – СПб., 2024. – 80 с.
3. Королева Т.П. Общее музыкальное образование в Китае: тенденции и перспективы // Инновации в современном музыкально-художественном образовании: мат. II Международ. научно-практич. конф., г. Екатеринбург, 28–30 октября 2008 г. – Екатеринбург, 2008. – С. 275–278.
4. Ли Чжуаньди. Педагогические принципы музыкального образования в китайской школе // Педагогика искусства. – 2020. – № 2. – С. 174–179.
5. Ма Хаожань. Тенденции модернизации профессионального музыкального образования в Китае // Молодой ученый. – 2023. – № 26 (473). – С. 166–170. – URL: <https://moluch.ru/archive/473/104509/> [Дата обращения: 20.12.2024].

6. Резер Т.М. Проблемы профессиональной подготовки преподавателей музыки в Китае / Т.М. Резер, И. Лянвэнь // Право и образование. – 2023. – № 8. – С. 26–30.
7. Сяньюй Хуан. Система музыкального образования в Китае // Вестник СПбГУКИ. – 2021. № 2 (11) июнь. – С. 155–159.
8. Цихэн Ван. Особенности современной системы музыкального образования в Китае // Научные стремления. 2020. Вып. 18. – С. 37–46.
9. Шумилова Е.Н. Просветительский компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе: учебное пособие / Е.Н. Шумилова, М.Д. Корноухов. – СПб., 2022. – 64 с.

Пань Цзя
магистрант,
УО «Белорусский государственный педагогический университет им. М.Танка»
Минск, Беларусь.
Научный руководитель: **Лю Цзин**
кандидат педагогических наук, доцент,
УО «Белорусский государственный педагогический университет им.М.Танка»
Минск, Беларусь

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРЕПОДАВАНИЯ КИТАЙСКОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Pan Jia
undergraduate,
Belarusian State Pedagogical University named after M. Tank
Minsk, Belarus.
Scientific adviser: **Liu Jing**
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Belarusian State Pedagogical University named after M. Tank
Minsk, Belarus

THEORETICAL AND PRACTICAL ASPECTS OF TEACHING CHINESE VOCAL ART

Аннотация. В статье рассматриваются теоретические и практические аспекты преподавания китайского вокального искусства в высших учебных заведениях. Анализируются существующие методологические подходы, выявляются проблемы, связанные с утратой традиционных исполнительских техник, и предлагаются пути их сохранения и адаптации к современным образовательным стандартам.

Abstract. This article examines the theoretical and practical aspects of teaching Chinese vocal art in higher education institutions. It analyzes existing methodological approaches, identifies issues related to the loss of traditional performance techniques, and proposes ways to preserve and adapt them to modern educational standards.

Ключевые слова: китайское вокальное искусство, народное пение, методика преподавания, национальная опера, музыкальное образование.

Keywords: chinese vocal art, folk singing, teaching methodology, national opera, music education.

The professional training of graduates from a music education program at the primary university level is primarily aimed at preparing them to teach music in primary schools. To fulfill this role, a music teacher must possess a wide range of

knowledge and skills, including fundamental music theory, professional musical abilities, as well as knowledge in pedagogy, psychology, philosophy, culture, and language. Among the key skills required of a music teacher are proficiency in playing musical instruments (e.g., piano), vocal performance, dance skills, along with teaching, research, organizational, and classroom management abilities.

Preparation for professional activities involves mastering theoretical disciplines that encompass the history and theory of both Chinese and world music, fundamentals of teaching music in primary schools, children's creativity in composing music, and other essential aspects. An integral part of this preparation also includes studying elementary pedagogy, psychology, student mental health, as well as the theory and methods of organizing the educational process at the primary university level.

In the context of modern cultural and educational conditions, enhancing the quality of training in Chinese singing at the nation's art universities represents a crucial step toward the advancement of this art form. The significance of specialized training in Chinese singing has grown due to its role in preserving and popularizing traditional cultural values while adapting to contemporary artistic demands. This dissertation examines the challenges inherent in the current educational processes of Chinese singing pedagogy, identifies gaps in teaching practices, and proposes innovative approaches to optimize the methodology of instruction.

One notable direction in this field is the incorporation of ecological folk singing traditions into the academic curriculum. This trend underscores the importance of preserving the original authenticity of folk singing while integrating it into structured pedagogy. The following section will provide a detailed exploration of the concept of the «original ecology» of folk singing, highlighting its cultural and educational relevance and analyzing its intersection with Chinese singing pedagogy in higher education institutions.

The development of a distinct Chinese singing style has also played a pivotal role in shaping the aesthetics of national opera. This genre has reached a stage

where the establishment of a uniquely Chinese operatic tradition holds substantial artistic and cultural value. Characterized by its distinctive vocal techniques, melodic structures, and philosophical undertones, the Chinese singing style has deeply influenced the evolution of national opera. Simultaneously, the process of integrating Chinese singing aesthetics into opera has fostered the emergence of a unique sound palette that reflects the harmonious blend of tradition and innovation.

To ensure further progress, it is essential to cultivate a pedagogical framework that not only prioritizes technical mastery but also fosters an appreciation for the cultural and philosophical dimensions of Chinese singing. Music training evolved in line with the creation of opera works, covering aspects such as literary scripts, vocal performance and operatic interpretation. These elements have played a key role in teaching the Chinese style of singing in China. However, to date, there has been a neglect of teaching national opera in colleges and universities, which has led to certain problems. In her paper, the author focuses on the significance of national opera in teaching Chinese singing in educational institutions.

Chinese singing style has a distinct artistic flavour that is deeply appreciated and loved by people. With the development of all areas of society and changes in global aesthetic aspirations, as well as changes in the field of artistic creation and performance, the aesthetic expression of the Chinese style of singing has changed significantly in the process of creation, performance and perception in our country. This style of singing not only contributes to the preservation of traditional culture, but also serves as an effective means of promoting the Chinese style of singing in the new era. In this regard, *developing a three-dimensional model* for the joint development of Chinese singing style, including creation, performance and dissemination, has significant theoretical value and practical significance for the prosperity and development of Chinese singing in our country.

Among China's traditional music, Chinese singing style is one of the most important elements, being not only an important artistic asset but also requiring effective inheritance and further promotion. At the same time, stage practice becomes

the main method for students to realise their performing ability. Combining Chinese singing style training with stage practice contributes to the continuous development of music education. This thesis explores the reform of integrating Chinese singing style and stage practice to promote the reform and progress of Chinese singing style teaching.

The lack of understanding of ethnic singing shows a lack of confidence in traditional ethnic performance. In fact, Chinese singing style, as a traditional ethnic art form, has a depth and breadth that deserves our attention and research [3]. Nowadays, the field of Chinese singing style is often criticised for «unification of style», noting the lack of individuality, which manifests itself in the monotony of sound performance, weak voice colouring and a tendency towards stylistic similarity, especially when compared to previous generations of singers.

However, with the progress of society, people's values, preferences and aesthetic aspirations are also changing, which affects the perception of the art of Chinese style singing. Its aesthetic appreciation is no longer unified and has become pluralistic. Thus, the Chinese style of singing requires new approaches: the creation and performance of works need to be clearly time-based in order to satisfy both the aesthetic needs of the audience and the performer. This opens up space for a new stage in the development of Chinese singing.

With the development of society and changes in its structure, we have seen the flourishing of Chinese singing style, which has gained new lustre in recent years. The modern study highlights the relevance of the original ecological Chinese singing style, underscoring its significance in the context of globalization [2]. The dissertation emphasizes the necessity of diversifying Chinese vocal art, suggesting a shift from traditional methods of development toward addressing contemporary cultural and economic realities.

The introduction of techniques such as «Ming mei Ming tone» and the original ecological singing style opens new avenues for showcasing Chinese vocal art on the international stage. In the multicultural context of the 21st century, it is crucial

for the Chinese singing style, rooted in its rich traditional foundation, to continue its development by incorporating innovations, diverse forms, and performance methods. This approach enriches its cultural connotation and strengthens its presence on the global cultural scene.

Special attention should be given to maintaining a balance between tradition and modernity, enabling the Chinese singing style to preserve its authenticity while serving as a tool for intercultural interaction. This facilitates a dialogue of civilizations and fosters cultural connections in the context of global diversity.

The lack of innovation in the pedagogy of Chinese style singing has a negative impact on the level of students' training, reducing the quality of their education. In practical training, the development of students' creative abilities is often neglected, which undermines the sustainability of the learning process and leads to a decrease in the overall educational effectiveness [1]. Further, improving the methodology of teaching Chinese style singing in higher education institutions requires a profound reform of educational thinking and sound academic guidance. Analysing the current state of Chinese style singing pedagogy in universities indicates the need to introduce an innovative approach and update outdated methodologies. This is the only way for students to develop a positive attitude towards learning and acquire knowledge that will provide real help and support in their professional development.

An important task is to *optimise the system of teaching* the Chinese style of singing with a scientific review of the balance of theoretical and practical components. A comprehensive analysis shows a significant imbalance in the teaching of theory and practice. Classes are dominated by the theoretical component, while students' opinions and initiatives are often ignored, affecting their practical skills. This situation seriously limits the possibilities of reforming Chinese style singing pedagogy in universities.

To overcome this problem, a revision of the teaching system is required, emphasising a rational distribution of theoretical and practical courses, increasing the share of the latter. Theoretical courses should not be based solely on lecturers' ex-

planations; students should be encouraged to search for learning materials on their own, which promotes the development of their theoretical competences through independent research. Practical courses should organise varied and rich exercises on Chinese style of singing, motivating students to share their own methods and views, thus promoting a learning environment based on active interaction and dynamic exchange of experiences.

Strengthening innovation capacity in teaching Chinese style singing and improving the quality of training in this field are key factors for the development of Chinese style singing pedagogy in universities. Innovative methods will ensure the sustainability of the reforms, enabling the improvement of the teaching process and giving new impetus to the education system.

Creating a viable and dynamic educational environment is essential for the all-round development of students. Teachers should place particular emphasis on developing students' creative abilities, aligning with the goals and directions of the reform in Chinese-style singing pedagogy. Beyond guiding students to deeply study and analyze existing Chinese vocal art works, they should focus on fostering and showcasing students' innovative skills, encouraging them to create and perform works in the Chinese style.

This approach not only deepens students' understanding of the aesthetics and techniques of Chinese singing but also nurtures their ability for independent artistic expression, which plays a crucial role in strengthening national vocal traditions and adapting them to contemporary cultural challenges.

Activating students' intrinsic motivation and supporting their creativity remains a priority. The teacher should not only encourage creative initiative, but also provide the necessary support to develop students' innovative potential, helping them to achieve success in their studies and maintaining a positive attitude towards the creative process. Even within daily lessons, it is important to expand the space for independent musical creation, which will enable students to maintain a sustained enthusiasm for innovation in Chinese vocal art.

Creating a practical platform for the realisation of Chinese style of singing allows not only enriching the content of the teaching process, but also integrating it into the new socio-cultural realities. In the learning process, students' applied skills should be developed and improved, strengthening their professional training and building comprehensive qualities necessary for social realisation. Outside the classroom, activities should be organised to promote the social integration of students, where they can put their knowledge into practice and prepare for the real world after graduation. Organising interaction with social institutions such as nursing homes, cultural centres and dance theatres near the campus offers great opportunities for introducing a practice-oriented approach to learning. Conducting programmes based on Chinese vocal traditions will allow students to not only strengthen their performance skills but also adapt them to different socio-cultural contexts. This approach promotes the practical application of knowledge and the development of students' ability to interact with heterogeneous audiences, which is an important aspect of their professional training in vocal arts.

The right choice of teaching materials plays a key role in the learning process, and the Chinese style of singing is no exception. The art of Chinese singing is constantly evolving, and the corresponding teaching materials should be updated along with it. However, at present, there is a problem of not updating the content of Chinese singing style teaching materials in a timely manner, which leads to a certain backwardness of students' knowledge and their inability to adapt to the modern development of the art of Chinese singing.

Additionally, *the selection of teaching materials* is largely left to the prerogative of universities and teachers, which deprives students of the opportunity to influence this process. When teachers select materials, they often rely only on their professional point of view, not always taking into account the differences in students' backgrounds and interests. The choice of learning materials that either fail to arouse students' interest or prove to be too difficult for them to understand has a negative impact on the learning process. In addition, excessive complexity of materials can

reduce students' motivation, hindering effective learning and preventing them from achieving the desired results.

The key challenge remains not only performers' confusion, but also the apparent problem of over-emphasising borrowed elements and under-appreciation of traditional Chinese vocals in educational institutions. This leads to a loss of national identity and a decline in the importance of traditional knowledge, which ultimately slows down the process of inheritance and evolution of Chinese vocal art, hindering further progress and innovation in the field.

In the new era, the Chinese style of singing and bel canto are mutually enriching and merging, borrowing elements from each other. Both styles have unique teaching and singing methods, and their mutual influence contributes to the innovative development of each. The study of Chinese style of singing and melodic music helps to deepen the understanding of these styles and contributes to their further improvement.

The rapid economic development and cultural globalisation in recent years have led to a significant influence of Western aesthetics on the traditional Chinese singing style. This dynamic interaction has fostered a process of mutual borrowing and fusion between Chinese and Western musical traditions, notably in both technical and theoretical aspects of vocal pedagogy. The incorporation of Western vocal techniques has expanded the methodological tools available for teaching Chinese singing, while simultaneously impacting its development, promoting innovation within this traditional art form. As a result, Chinese singing style has gradually evolved into a more multifaceted, sophisticated, and contemporary artistic expression. In the context of teaching Chinese singing, three key distinctions can be identified that characterise modern pedagogical approaches:

- first, there is an emphasis on preserving the essence of Chinese singing style as the core focus of the teaching process, while incorporating bel canto principles to highlight the unique characteristics of Chinese vocal art;

- second, the application of bel canto techniques facilitates the transformation of rigid and impulsive folk song performances into a more refined and melodious style, capable of creating a sweet and expressive soundscape;
- thirdly, the interaction of Chinese singing style with Western methods is noted, which creates a kind of clash between two cultural traditions, each of which exhibits its own peculiarities in performance practice. In this context, the integration of bel canto principles into the teaching of the Chinese style of singing becomes not just a fashion trend, but an important mechanism for enhancing expressive capabilities and improving performance skills.

Библиографический список

1. 余志刚. 论中国民族声乐的传承与创新 / 余志刚 // 音乐研究. – 2018. – № 6. – С. 45–52. Yu Zhigang. On the Inheritance and Innovation of Chinese National Vocal Music // Music Research. – 2018. – No. 6. – P. 45–52.
2. 王丽萍. 中国声乐教育的现状与发展趋势分析 / 王丽萍 // 中国音乐教育. – 2020. – № 4. – С. 18–23.
3. Wang Liping. Analysis of the Current Situation and Development Trends of Chinese Vocal Education // Chinese Music Education. – 2020. – No. 4. – P. 18–23.
4. 张伟. 生态民歌与中国民族歌剧的结合研究 / 张伟 // 戏曲艺术. 2019. № 3. С. 30–38. Research on the Integration of Ecological Folk Songs and Chinese National Opera // Traditional Opera Art. – 2019. – No. 3. – P. 30–38.

Син Пэнсюань

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай.

Научный руководитель: **Т.Н. Полякова**

доктор педагогических наук, доцент,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия

ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ИНТЕГРАТИВНОЙ МОДЕЛИ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКЕ И КИТАЙСКОМУ ЯЗЫКУ В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ КНР

Xing Pengxuan

graduate student,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

Saint Petersburg, Russia, China.

Scientific adviser c: **Tatiana N. Polyakova**

Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

Saint Petersburg, Russia

PRINCIPLES OF BUILDING AN INTEGRATIVE MODEL OF MUSIC AND CHINESE LANGUAGE TEACHING IN ELEMENTARY SCHOOL IN CHINA

Аннотация В статье рассматривается интегративная модель в обучении китайскому языку и музыке, методологической основой которого является междисциплинарный подход. Принципами внедрения модели являются: принцип развития эстетического сознания, принцип предметной приоритетности, принцип индивидуального подхода, принцип целостности, принцип творческого развития. В статье рассматриваются конкретные примеры методов, реализующих интегративную модель.

Abstract. The article considers an integrative model in teaching Chinese language and music, the methodological basis of which is an interdisciplinary approach. The principles of the model implementation are: the principle of aesthetic consciousness development, the principle of subject priority, the principle of individual approach, the principle of integrity, the principle of creative development. The article discusses specific examples of methods that implement the integrative model.

Ключевые слова: междисциплинарный подход, интегративная модель, музыка, китайский язык.

Keywords: interdisciplinary approach, integrative model, music, Chinese language.

Междисциплинарный подход в школьном образовании Китая рассматривается как путь получения качественного образования. Он применяется на практике в интегрированных моделях обучения с целью расширения кругозора учащихся, развития мыслительных способностей и обогащения эмоциональной сферы. Интеграция предметных областей музыки и китайского языка помогает учащимся почувствовать красоту музыки в процессе изучения литературных произведений и в то же время осознать глубину и смысл произведений художественной литературы. Учащиеся могут не только накапливать знания, но и достигать духовного совершенствования и личностного роста, переживая эстетический опыт, что делает образование процессом пробуждения к деятельности и мотивации к познанию. Широко известны в Китае высказывания известного советского педагога Сухомлинского «Музыка выпрямляет душу человека» и «Музыка – это ключ к пониманию детской души».

Модели интеграция музыки и китайского языка в младших классах средней школы связаны с решением проблем грамотности и развития музыкальной культуры. Такие модели направлены не только на освоение музыкальных знаний, но и развитие эмоциональной сферы и мыслительных способностей школьников. Ци Вэй видит значимость междисциплинарного под-

хода в возможностях раскрыть уникальность содержания каждого из предметов, осваивать его естественным образом [3]. Теория естественного обучения нашла выражение в педагогических работах Марии Монтессори, Джона Холта, Антона Макаренко, Джона Дьюи, Януша Корчака и др. Такое обучение приносит радость и осознание ребенком полноты жизни. Принцип естественного обучения раскрывается в изучении окружающего мира посредством органов чувств и предполагает введение заданий, связанных с возможностью пощупать, понюхать, повторить. Естественное обучение ставит ребенка в ситуацию выбора, предлагает следовать за своими ощущениями и развиваться в соответствии со своими потребностями, со своей скоростью и ритмом.

Рассмотрим принципы построения образовательной модели, интегрирующий изучение музыки и китайского языка.

Принцип развития эстетического сознания. Знаменитый педагог Цай Юаньпей указывает, что эстетическое сознание в образовании играет роль воспитания чувств [4]. Рассматривая специфику эстетического сознания, В.М. Видгоф пишет, что его фундаментальным основанием является эстетическая эмоциональность, такое сознание способно не только постигать красоту, «но и изменять мир по ее законам» [1, 38].

Проявлением эстетического сознания является индивидуальность восприятия объектов реального мира, переживаний, потребностей, идеалов, вкусов. Началом формирования эстетического сознания считают наличие эстетических потребностей личности, которые возникают вследствие связей человека со средой и необходимостью сохранения и объективизации в человеческой жизни социальных ценностей, взглядов, чувств.

Цели интеграции музыкальных элементов в урок китайского языка – развитие музыкальности, что необходимо для восприятия красоты ритмического языка древней китайской поэзии и литературы. Музыка посредством ритма и мелодии создает художественный образ, ритм и мелодия присутствуют и в литературных текстах. Поэтому вполне оправданно введение музыкальных

произведений на уроках изучения китайской литературы: музыка и художественное слово дополняют друг друга, позволяют учащимся почувствовать силу слова и оценить красоту музыки – развивать эстетическое сознание.

«Язык поэзии является материальной основой поэтического текста, которая словесно выражает художественное высказывание, но, в отличие от языка прозы, имеет особенную – ритмическую и звуковую – «пульсацию» [2, 119]. Поэзия трогает сердца людей прекрасными образами и глубокими эмоциями; музыка дает новую жизнь словам через ритм и мелодию. Интеграция поэзии в преподавание музыки станет путем к пониманию и музыки учащимися. Воздействие музыки на эмоциональную сферу поможет глубже почувствовать художественную силу слов.

Принцип предметной приоритетности выражается в следовании конкретным целям в изучении учебных предметов музыки и китайского языка. Так на уроке китайского языка роль музыки заключается в создании условий для освоения литературных норм, вовлечения в поэтический текст. Междисциплинарное интегрированное преподавание китайского языка и музыки в начальных школах должно не только подчеркивать основную позицию языка и иероглифов, но и соответствующим образом включать музыкальные элементы для повышения качества обучения учащихся. Поэтому при обучении языку нормативные правила и текст должны быть приоритетными задачами, а музыка выступать вспомогательным средством, которое помогает учащимся лучше почувствовать красоту и эмоциональную выразительность текста.

Интеграция музыкального ритма и мелодии позволяет учащимся интуитивно чувствовать художественный замысел и эмоциональную насыщенность литературного произведения. При этом музыкальные элементы не могут доминировать, а служить основной цели преподавания китайского языка. Этот принцип четких приоритетов может не только сохранить суть преподавания китайского языка, но и обогатить сенсорный опыт учащихся посредством

слушания музыки, улучшить общее понимание искусства художественного слова, развить эстетический вкус.

Принцип индивидуального подхода раскрывается в обучении школьников в соответствии с их способностями, возрастными особенностями и запросами. Индивидуальный подход не обозначает приспособление целей воспитания школьнику, а соответствие методов и форм индивидуальным особенностям детей с целью их личностного развития.

Введение музыкального произведения на уроке изучения литературного текста требует серьезного отбора не только в соответствии с эмоциональным характером, ритмом поэтического текста, но и особенностями физического и умственного развития учащихся начальной школы, чтобы они могли достичь понимания в единстве чувственного и художественного выражения. Подобно тому, как каждое стихотворение имеет свой уникальный ритм, каждое музыкальное произведение уникальным образом резонирует с каждым. Персонализация и учет индивидуального опыта сделать модель обучения, объединяющую поэзию и музыку, более эффективной и пробудит мотивацию к обучению.

Музыка способна быстро мобилизовать эмоции учащихся, избавить их от напряженного учебного дня, доставить удовольствие. Использование мягкой фоновой музыки при чтении стихов поможет учащимся почувствовать непринужденную атмосферу, тем самым снижая утомляемость во время обучения; музыкальный ритм и мелодия могут регулировать эмоции и давать мозгу кратковременный отдых, позволяя учащимся поддерживать более высокую концентрацию и интерес в процессе обучения; включение музыки в занятия китайским языком дает возможность учащимся сбросить усталость и усилить эффект обучения.

Принцип целостности подчеркивает, что интегрированное обучение китайского языка и музыки – это не просто механическое соединение, а органическое единство содержания и формы художественного образа как гармоничного и единого целого. Принцип целостности связан с принципом системно-

сти. Система и есть целостность, которая выражается в объединении частей по разным признакам, которые обеспечивают ее функционирование. Интерактивность обеспечивается целостностью системных связей по формальным и неформальным признакам, что и наделяет предметную интеграцию обучающими функциями.

Слова поэзии и мелодия музыки перекликаются друг с другом в эмоциональном выражении, ритме и рифме и вместе создают условия для целостного художественного переживания. Принцип целостности требует, чтобы учителя обращали внимание на единство художественного замысла поэзии и эмоционального выражения музыки, тогда учащиеся могут оценить поэзию и в то же время более глубоко почувствовать смысл произведения. Интегрированное обучение, основанное на принципе целостности, может усилить эстетические чувства учащихся, способствовать всестороннему пониманию ими литературы и музыки, а также развитию способностей многомерного мышления. Применение принципа целостности позволяет педагогической деятельности достигать эффект повышения качества знаний.

Принцип нравственного воспитания подразумевает формирование нравственных ценностей у подрастающего поколения. Искусство обладает влиянием на формирование личностных качеств, создает условия для культурного развития. В Китае, как и в других странах, формирование нравственности учащихся является одним из приоритетов: нравственные ценности формируют нормы поведения, отношения людей, задают этические стандарты. В китайской школе формирование нравственных ценностей учащихся – обязательный компонент системы воспитания. Особое место уделяется освоению традиционных китайских ценностей, которые заложены в китайской философии и художественном наследии. Эстетическое развитие включает знакомство с культурными традициями, что способствует формированию чувства идентичности, культурной гордости и сплоченности в обществе. Методы обучения, сочетающие поэзию и музыку, позволяют учащимся интерпретировать слова с по-

мощью музыки, так мультисенсорный опыт позволяет глубже понять тексты древней литературы, а значит, обогатиться нравственным опытом поколений.

Принцип творчества выражается в предоставлении учащимся возможности интерпретаций музыкальных и поэтических произведений. Музыка стимулирует воображение, поэтому данный принцип может быть реализован в применении разнообразных методов, которые приводим в работе со стихотворением Ван Вэя «Осенью в горах».

В начале урока учитель может исполнить на музыкальном инструменте произведение, которое соответствует эмоциональному настроению и замыслу текста древней поэзии, чтобы создать особое настроение и помочь погрузиться в поэтическую атмосферу. Например, учитель может сыграть песню «Высокие горы и текущие воды» на древнем китайском инструменте гуцинь: спокойная мелодия дополняет природную красоту и медленный ритм стихотворения; она помогает учащимся почувствовать себя так, как будто они находятся в горах и лесах, слушая журчание воды и ощущая дуновение ветерка на своих лицах, и побуждает к тому, чтобы выразить свое эмоциональное состояние, переключаясь с эмоциями, содержащимися в стихотворении. Затем учитель может предложить ученикам интерпретировать стихотворение на основе музыкального опыта. Этот метод введения музыки не только облегчает учащимся эмоциональное принятие и понимание художественной концепции древней поэзии, но также создает благоприятную атмосферу в классе, что повышает эффект обучения.

Чтение под музыку также используется как метод в интегративной модели. Чтение стихотворения может сопровождаться исполнением на гуцине или сяо. Когда учащиеся читают под музыку, они чувствуют себя словно в осенних горах и лесах, ощущают умиротворение, описанное в стихотворении. В то же время метод чтения под музыку позволяет глубоко понять красоту стихов, чтобы затем читать их более эмоционально, что делает урок китайского языка более живым и интересным. Фонологическое сопровождение стихов

улучшает память учащихся – музыка помогает освоению и запоминанию основ китайского языка благодаря уникальному ритму и мелодии, а также углубить понимание художественной концепции стихов. Одновременное запоминание музыки и слов может активировать несколько областей мозга, оставит след в памяти и заложит прочную основу для долговременной памяти учащихся.

Другим методом может быть предложение сочинить и спеть музыкальную мелодию для выражения своих чувств от чтения стихотворения. Первоначально учащиеся анализируют ритмические характеристики стихотворения, а затем создают к стихотворению простую мелодию, которая передает характер стихотворения. Такой метод настраивает на творческое отношение в работе с текстом, повышает заинтересованность, позволяя учащимся углубить свое понимание поэзии, а также развивает у учащихся чувство языка.

Метод описания эмоционального состояния в форме мини-сочинений. Включение исполнения музыки на гуцине или флейте даст возможность детям свободно выражать свои мысли и эмоции посредством письма, тем самым интегрируя эмоции и поэтические образы в собственный текст.

Таким образом, интегрированное изучение китайского языка и музыки в начальной школе создает образовательное пространство для развития воображения, чувственной сферы ребенка и творческого начала. Эта интегрированная модель обучения может не только обогатить содержание преподавания китайского языка, но и придать новый смысл преподаванию музыки. Учащиеся могут почувствовать музыкальность в мире языка и словесного выражения и осознать силу слов в изменениях мелодии. Такая модель обучения не только формирует эстетическое сознание и художественное восприятие учащихся, но и способствует мультисенсорному скоординированному развитию учащихся. В педагогической практике для мотивации учащихся к изучению древней поэзии учителя могут применять различные методы введения музыки: слушание музы-

ки, декламация под музыкальное сопровождение, сочинение музыкальных мелодий и пение, передача эмоций посредством письменного высказывания.

Библиографический список

1. Видгоф В.М. О специфике и структуре эстетического сознания как формы освоения действительности // Вестник ТГПУ. – 2001. – № 3 (28). – С. 38–43
2. Ван Сыци. Язык поэзии и поэтический дискурс (к вопросу о взаимоотношении понятий) // Ученые записки Казанского университета. Серия «Гуманитарные науки». – 2021. – Т. 163. – Кн. 4–5. – С. 119–128.
3. Ци Вэй. Исследуем возможности сочетания музыки и китайского языка в младших классах средней школы с междисциплинарной точки зрения. – Ченгкай. – 14(2024). – С. 126–127. 祁伟."跨学科视角下初中音乐与语文结合路径探究." 成才. – 14(2024). – С. 126–127.
4. Чжан Нинлу. Путешествие в мелодию поэзии – междисциплинарная интеграция преподавания китайского языка и музыки в начальной школе. – Цинь Тун. 21 (2024): 51–53. 张宁璐."在诗歌的旋律中漫步 – 小学语文与音乐跨学科融合教学." 琴童. 21(2024) : 51–53.

Су Иньбо

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай.

Научный руководитель: **Т.Н. Полякова**

доктор педагогических наук, профессор,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия

ДИАЛОГ МУЗЫКИ И ПРИРОДЫ: ПРАКТИЧЕСКОЕ ИСЛЕДОВАНИЕ ПОВЫШЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВОСПРИНИМЧИВОСТИ У КИТАЙСКИХ УЧЕНИКОВ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ

Su Yinbo

Graduate Student,

Herzen State Pedagogical University of Russia

Saint Petersburg, Russia, China.

Supervisor: **Tatiana N. Polyakova**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Herzen State Pedagogical University of Russia

Saint Petersburg, Russia

DIALOGUE BETWEEN MUSIC AND NATURE: A PRACTICAL STUDY ON ENHANCING MUSICAL PERCEPTIVENESS AMONG CHINESE HIGH SCHOOL STUDENTS

Аннотация. Музыкальное образование занимает важное место в системе среднего образования Китая. С постепенным углублением концепции качественного образования развитие у учащихся способности восприятия музыки стало одной из ключевых задач му-

зыкального обучения. Способность восприятия музыки включает понимание и переживание таких элементов, как мелодия, ритм и высота звука. Эти способности не только помогают учащимся ценить музыку, но и закладывают основу для их эстетического воспитания, эмоционального выражения и культурной идентичности. В данной статье будут рассмотрены различные стратегии и методы обучения, направленные на эффективное развитие и повышение способности восприятия музыки у учащихся средней школы.

Abstract. Music education holds a significant position within the teaching system of Chinese secondary schools. With the gradual deepening of the concept of quality education, cultivating students' musical perception has become a core task in music teaching. Musical perception encompasses the understanding and experience of elements such as melody, rhythm, and pitch. These abilities not only help students appreciate music but also lay the foundation for their aesthetic literacy, emotional expression, and cultural identity. This article will explore effective strategies and methods for cultivating and enhancing the musical perception of middle school students.

Ключевые слова: Музыкальное образование, музыкальное восприятие, педагогическая практика.

Keywords: Music education, music perception, teaching practice.

Ученики средней школы обладают уникальными особенностями в восприятии музыки. С одной стороны, с развитием когнитивных и эстетических способностей подростки могут лучше понимать многослойные проявления музыки, включая выражение эмоций и отражение культурного контекста. С другой стороны, восприятие музыки у подростков также подвержено влиянию их психологического развития, и их способность к музыкальной оценке может быть подвержена воздействию эмоциональных и социальных факторов.

Восприятие музыки – это психологический процесс, при котором человек, слушая музыку, через слуховой канал понимает, переживает и оценивает музыкальные элементы, такие как мелодия, ритм, тембр и другие. Этот процесс включает не только восприятие физических свойств звука, но и понимание эмоционального и культурного значения, передаваемого музыкой. Кроме того, существуют различия в способности восприятия и понимания музыки между учениками старших и младших классов средней школы. Младшие ученики могут больше полагаться на интуитивные ощущения при восприятии музыки, тогда как старшие ученики могут лучше понимать логику и структуру музыки.

С точки зрения психологии, психологические основы восприятия музыки происходят из нескольких связанных областей, включая когнитивную пси-

хологию, музыкальную психологию и психологию развития. Психологические исследования показывают, что восприятие музыки – это сложный процесс, который включает как простые сенсорные реакции (например, различение высоты тона и ритма), так и более высокие когнитивные процессы (например, понимание формы и стиля музыки). Восприятие музыки зависит не только от слуховых способностей индивида, но и от предыдущего опыта и культурного контекста. Определение и структура восприятия музыки охватывают не только базовые слуховые реакции, но и представляют собой сложный психологический процесс, включающий когнитивные, эмоциональные и культурные аспекты понимания, особенно в музыкальном образовании подростков, где необходимо уделять внимание их уникальным особенностям восприятия. Кроме того, хорошие способности к восприятию музыки могут развивать у учащихся креативность и дух сотрудничества, закладывая прочную основу для их будущего обучения и жизни. Поэтому развитие способностей к восприятию музыки у подростков должно стать первоочередной задачей на уроках музыкального образования.

Как развивать музыкальное восприятие у школьников: Вэн Цзянпин писала: «Музыка – это искусство слушания. Она должна основываться на базовой музыкальной грамотности и познании учащихся» [1, 62].

Разрабатывайте идеи преподавания в классе на основе уровня знаний учащихся, ставьте учащихся в центр внимания и развивайте у них привычку вертикального слушания, начиная с их слухового опыта. Учителя должны применять разнообразные стратегии обучения, включая методы, сочетающие музыкальное восприятие и подражание, интерактивное обучение в сотрудничестве и практику в повседневной жизни. Во-первых, направляя учеников на прослушивание цельных музыкальных произведений и их подражание, помогать им понимать основные элементы, такие как мелодия и ритм. Например, учитель может сначала познакомить учеников с определенным музыкальным стилем, а затем предложить им подражать исполнению. Во-вторых, используя

групповые обсуждения, стимулировать мышление учеников, способствовать их исследованию истинных эмоций музыки в сотрудничестве. Например, можно предложить ученикам обсудить в группах особенности различных ритмов и выразить их с помощью языка тела. В-третьих, через практические занятия по восприятию музыки, дать ученикам возможность лично испытать, вводя элементы повседневной жизни в класс, чтобы ученики не только воспринимали музыкальные произведения, но и лично переживали сцены, связанные с музыкальной темой, тем самым усиливая их музыкальное восприятие.

Конкретное содержание мероприятий можно обобщить в четырех пунктах. Например, помочь ученикам воспринимать музыкальные произведения, связанные с темой весны, чтобы повысить их музыкальное восприятие и эстетический вкус, а также углубить понимание учениками настроения музыкальных произведений.

1. Выбор музыкальных произведений.

Выберите несколько музыкальных произведений, связанных с весной, например, «Весенний вальс» или народные песни, описывающие весенние пейзажи. Подготовка мультимедийных материалов: Выберите изображения или видео, связанные с темой весны, чтобы показать красоту весенних пейзажей, таких как цветущие цветы, зеленеющие деревья и т. д.

2. Этап прослушивания.

Воспроизведение весенней музыки в классе, чтобы ученики закрыли глаза и внимательно слушали мелодию и ритм музыки. Затем, в сочетании с контекстом: одновременно покажите подготовленные видео или изображения, связанные с весной, чтобы направить учеников на ассоциации и чувства, позволяя им ощутить весеннюю атмосферу через двойной опыт слуха и зрения.

3. Обсуждение и обмен мнениями.

Разделите учеников на группы для обсуждения их чувств при прослушивании музыки и просмотре визуальных материалов. Можно использовать следующие вопросы для направления обсуждения: Какую весеннюю атмосфе-

ру, по вашему мнению, передает эта музыка? Какая часть музыки вызвала у вас наибольший отклик и почему? Если бы вы были композитором, как бы вы выразили ощущение весны?

Практическая деятельность

4. Исследование весны.

Мэн Цинъюань отметила в своей статье; Как сказал г-н Тао Синчжи: «Образование без жизни как центра – это мертвое образование, школа без жизни как центра – это мертвая школа, книга без жизни как центра – это мертвая книга. Мы современные люди, если мы хотим жить современной жизнью, мы должны получить современное образование». [2, 111].

Из этого отрывка мы видим, что только сочетая обучение музыке с реальной жизнью, учащиеся могут получить истинные знания. Эта теория применима и к преподаванию музыки, поскольку сама музыка является формой искусства, которая может быть оценена как элитой, так и массами. Эта форма не является надуманной или искусственной, а имеет эффект обучения и воспитания людей. Таким образом, учителя могут использовать эту теорию для создания реальных жизненных ситуаций для учащихся и позволить им прочувствовать и ощутить бесконечное очарование музыки с помощью серии красочных внеклассных практических занятий.

Установите тему для внеклассной практики, ведите учеников на школьный двор или в сад вокруг школы, чтобы наблюдать и испытывать изменения весны, искать природные элементы, которые перекликаются с услышанной музыкой, такие как цветы, деревья, пение птиц и т.д. Проведение обсуждения и обмена впечатлениями: Вернувшись в класс, пусть каждый ученик поделится тем, что он обнаружил "весну" в природе, и свяжет это с прослушанным музыкальным произведением, описывая для одноклассников чувства, вызванные музыкой и природой.

Через этот комплексный музыкальный образовательный процесс, ученики смогут глубже почувствовать тесную связь между музыкой и природой че-

рез слух, зрение и осознание, повышая их музыкальную восприимчивость и эстетическую культуру.

Через вышеупомянутый комплексный музыкальный образовательный процесс, ученики средней школы смогут более глубоко понять и почувствовать тесную связь между музыкой и природой через многогранный сенсорный опыт. Таким образом, создание атмосферы художественного замысла является катализатором для вдохновения студентов. В прекрасном художественном замысле студенты могут естественным образом оценить прекрасные эмоции, переданные и выраженные песней. [3, 34]. В напряженном художественном замысле дух и эмоции студентов также станут напряженными, и они получают различные эмоциональные переживания. Разнообразные стратегии обучения эффективно способствуют когнитивному развитию, эмоциональному опыту и социальным навыкам учеников. Акцент делается на практичности и тематичности музыкального обучения. В сочетании с тематикой содержания деятельности, ученики могут ощутить живость и непосредственность музыки в реальной среде. Такой практический опыт не только повышает вовлеченность учеников в класс, но и позволяет им находить воплощение музыки в реальной жизни, тем самым стимулируя их интерес и любовь к музыке. Через практическое исследование и наблюдение, ученики находят в природной среде элементы, которые перекликаются с музыкальными произведениями, углубляя их чувства и понимание музыки. Такая практическая деятельность делает музыкальное образование более живым и интересным, а также позволяет ученикам на практике ощутить тесную связь музыки с жизнью, повышая их понимание природной и художественной красоты, тем самым способствуя развитию их общей музыкальной восприимчивости и эстетической культуры, а также содействуя всестороннему развитию личности. Поэтому проведение подобных комплексных музыкальных образовательных мероприятий имеет важное значение для музыкального образования учеников средней школы.

Библиографический список

1. Вэн Цзянпин. Развитие и практика способности восприятия полифонической музыки у учащихся младших классов средней школы // EDUCATION CIRCLE. – 2019. – № 45. – С. 62–64.
2. Мэн Цинъюань. Стратегии развития способности к музыкальному восприятию учащихся // Управление преподаванием и образовательные исследования. – 2021. – № 21. – С. 10–112.
3. Линь Исинь. Применение метода звука и ритма для улучшения способности восприятия музыки // Исследование. – 2021. – № 36. – С. 33–34.

Юань Линъюй

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай.

Научный руководитель: **Т.Н. Полякова**

доктор педагогических наук, профессор,

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия

ИНТЕГРАЦИЯ МЕТОДОВ В ОБУЧЕНИИ ВОКАЛЬНОМУ ПЕНИЮ В КИТАЕ

Yuan Lingyu

graduate student,

A.I. Herzen Russian State Pedagogical University

Saint Petersburg, Russia, China.

Scientific adviser: **Tatiana N. Polyakova**

Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

A.I. Herzen Russian State Pedagogical University

Saint Petersburg, Russia

INTEGRATION OF METHODS IN TEACHING VOCAL SINGING IN CHINA

Аннотация. В статье рассматриваются современные теории обучения вокальному искусству китайских педагогов Цзинь Тиэлина и Чжоу Сяояня, в которых применяется междисциплинарный подход к обучению вокалистов; представлены интегративные методы, сочетающие в себе приемы западной вокальной школы в области технической подготовки и исполнительское наследие музыкальной культуры Китая, даны теоретические и практические рекомендации по совершенствованию вокального мастерства.

Abstract. The article examines the modern theories of vocal art teaching by Chinese teachers Jin Tielin and Zhou Xiaoyan, which apply an interdisciplinary approach to vocal training; presents integrative methods combining the techniques of the Western vocal school in the field of technical training and the performing heritage of Chinese musical culture, provides theoretical and practical recommendations for improving vocal skills.

Ключевые слова: вокальное образование, Цзинь Тялинь, Чжоу Сяоянь.

Keywords: vocal education, Jin Tialin, Zhou Xiaoyan.

В начале XVII века во Флоренции, в момент формирования оперы как жанра, зародилась первая классическая вокальная школа [1], которая впоследствии нашла свое развитие в Китае в начале XX века после Движения четвертого мая, что оказало влияние на китайский национальный театр и развитие национальной вокальной школы. Итальянская вокальная музыка, уже имевшая развитую методическую базу, вызвала большой интерес и была включена в китайскую систему музыкального образования. Стали появляться исследования, изучающие сочетание традиционной культуры пения и западной вокальной школы, многие выдающиеся певцы были отправлены на обучение в западные страны и стали изучать и практиковать передовые музыкальные теории и техники всего мира и привозить их обратно в Китай. Так возникла новая ситуация в современном китайском вокальном образовании: стали формироваться педагогические теории, в которых развивались идеи объединения китайской вокальной традиции и исполнения западных произведений. Наиболее значимые теории нашли выражение в методах Цзинь Тиэлиня (метод «Троица») и Чжоу Сяоянь (междисциплинарный метод преподавания).

Цзинь Тиэлин – бывший директор Китайской консерватории музыки и один из основателей современной системы вокального образования в Китае. В 1960–1964 гг. Цзинь Тиэлин учился на вокальном факультете Центральной консерватории музыки у известного вокального педагога профессора Шэнь Сяня; чтобы освоить западное вокальное пение, начал активно работать с западным вокальным фондом. Но в 1966 году он вернулся в Пекин для работы в Центральном оркестре, в репертуаре которого появилась Пекинская опера. Опыт изучения западной музыки и работа над китайскими музыкальными произведениями заложили основу для создания теории преподавания музыки, которая построена на сочетании западной школы пения с народной вокальной музыкой Китая. Теория преподавания Цзинь Тиэлин основана на научном подходе, этичных приоритетах и артистизме, он считает, что вокальные навыки не должны быть разрозненными и практиковаться отдельно – они должны

быть интегрированы как единое целое, поэтому им был разработан метод обучения «Троица», который представляет собой органическое единство дыхания, резонанса и речи. Основные идеи обучения вокалу Цзинь Тиелин:

- «канальная» теория»: человеческое тело рассматривается как целостный «резонансный канал», и утверждает, что, регулируя координацию между дыханием и резонансной камерой, можно достичь «проницаемости» и «концентрации» голоса;

- теория «точки опоры»: через воображение различных «точек опоры» (например, «точка опоры подгортанника» («точка опоры под гортанью»), «точка опоры грудной клетки» («точка опоры у груди») корректируется вокальная позиция, решается проблема унификации вокального диапазона;

- теория «семи типов» / «семи типов манеры исполнения»: певцы должны сосредоточиться на голосе, лиризме, дикции, вкусе, исполнении, художественной выразительности и эстетике исполнения.

Эти основные идеи составляют основу для системной методики преподавания китайской вокальной музыки, приводят в единство стандарт национальной вокальной музыки с научными взглядами на обучение вокалу западной школы. Теория «семи типов манеры исполнения» всесторонне охватывает качества, которыми должен обладать певец, устанавливает объективный стандарт для отбора и обучения национальных вокальных талантов и критерии судейства конкурсов вокальной музыки.

Чжоу Сяоянь (1917–2016) – одна из основоположниц современного вокального образования в Китае и пожизненный профессор Шанхайской консерватории музыки. Будучи выдающимся колоратурным сопрано, она училась и выступала в Париже во время Войны сопротивления японской агрессии и была известна как «Соловей Китая» за свои выступления и пропаганду китайских произведений в Европе. Ее педагогические идеи сочетают методы вокального воспитания, полученные ей в Парижской русской консерватории имени С.В. Рахманинова (под руководством итальянского тенора Бернарди), с китай-

ской традиционной музыкальной эстетикой. «Ее метод преподавания сосредоточен на базовой подготовке и формировании тембра голоса.

Еще в 1970-х годах Чжоу Сяоянь создала в Шанхайской консерватории Оперный центр, который специализировался на обучении теноров и решении проблем певческого мастерства тенора, а также выдвинула знаменитую теорию «Нитка с иголкой» [5, 29]. «Продевать нитку в иголку» – так образно описала Чжоу Сяоянь своим студентам изменения, которые необходимо произвести, когда голос находится в высоком регистр; эта аналогия интересна тем, что она визуализирует образ голоса, указывая на то, что голос должен чувствовать сужение гласных при прохождении через точку переключения и высокую позицию, чтобы пройти через высокий регистр без сжатия голосовых складок и поймать линию голоса после прохождения точки переключения; такой звук, подобно нити, поднимающейся вверх, активно проходит через высокую позицию и мягко посылается слушателю.

В преподавании Чжоу Сяоянь придает большое значение целостности вокальной дисциплины, считая, что студентов нельзя обучать отдельно каждой функции, а нужно сделать так, чтобы они владели профессиональными навыками как полноценным инструментом. «Холистическая теория» Чжоу Сяоянь имеет глубокую философскую основу: каждая часть системы (вселенная, человеческий организм и т. д.) представляет собой органическое целое, и не может быть отделена для понимания» [6, 87]. Поэтому Чжоу Сяоянь делает акцент на умении студентов воспринимать голос, например, использовать резонирующие камеры и контролировать вокальные вибрации, а также требует от студентов думать, слушать и анализировать свой голос вместе с преподавателем в процессе обучения, чтобы обеспечить активное и инициативное понимание собственного певческого состояния, а также помочь стабилизировать свое душевное состояние, что способствует естественной беглости их пения. «Процесс обучения певческому мастерству – трудоемкий процесс, необходимо тренировать музыкальную основу и музыкальное мышление, такие как

тембр, качество звука, интонация, постепенно формировать на практике острое эстетическое восприятие и художественное исполнение» [2, 88].

Чжоу Сяоянь также придает большое значение вокальным композициям, исполняемым на иностранных языках, в которых важно для певца понимание оригинального текста. Она считает, что пение и язык неразделимы и требует от своих студентов сначала изучить текст и после этого проводить мелодические упражнения, что позволит выразить эмоции во время пения. При обучении китайским национальным песням она делает акцент на выражении народного стиля и дальнейшем изучении смысла и колорита текстов, а также использует западно-американские вокальные техники, чтобы исполнители могли стать конкурентоспособными на международном уровне.

В книге «Основы вокальной музыки» (1987) Чжоу Сяоянь подробно описывает и анализирует органы голосового аппарата, различные типы дыхания, положение и состояние гортани, классификацию и характеристики вокальных партий, методы обучения различным вокальным диапазонам, а также «отбивку слов» - выделение смысловой составляющей текста без нарушения ритма и длительности [3]. Чжоу Сяоянь подчеркивал: «Голос – это носитель эмоций, техника – средство, а не цель. Чтобы добиться эмоционального пения перед голосом, от студентов требуется понять настроение текста (например, любовь к реке Янцзы в песне «Я живу в верховьях реки Янцзы»), прежде чем приступать к технической отработке. Слова ведут за собой голос»: учитывая особенности китайского языка, предлагается, чтобы „согласные были четкими и преувеличенными, а рифмы – связными и полными“, с особым акцентом на „звуки закрытого рта“ (например, „си“, „юэ“, „сиси“). Особое внимание она уделяет тренировке проникновения «закрытых ротовых звуков» (например, «си» и «юэ») в скрипичном ключе. В своей преподавательской практике она также сочетает «резонанс маски» итальянского американского голоса с техникой «затылка» китайской оперы, формируя уникальную теорию «постановки в высокую позицию» [4, 153].

Таким образом, благодаря уникальным вокальным методам преподавания Цзинь Тиэлина и Чжоу Сяоянь, сочетающим китайскую и западную школу подготовки исполнителей, технические и теоретические системы обучения западной и китайской оперной школы могут гармонично присутствовать в китайском вокальном образовании.

Библиографический список

1. Дживелегов А.К., Бояджиев Г.Н. Итальянский театр. Гуманизм и театр // История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 года. – М., 1941. – 613 с.
2. Се С. Психоэмоциональный фактор воспитания вокалиста в педагогической концепции Чжоу Сяоянь // МНИЖ. – 2021. – № 12–3 (114). – С. 112–115.
3. Чжоу Сяоянь: Основы вокальной музыки // Издательство высшего образования // 10.1990: 207с.周小燕: 《声乐基础》// 高等教育出版社// 10.1990: 207 с.
4. Чжэн Мукай, Чэнь Сючжэнь. Профессор Чжоу Сяоянь о преподавании вокальной музыки. Journal of Fujian Normal University (Philosophy and Social Science Edition) .01(1984):153–155.郑慕才,陈秀贞."周小燕教授谈声乐教学." 福建师大学报(哲学社会科学版) .01(1984):153–155.
5. Чэнь Цзяньбинь. «Хождение по иглам – исследование тенорового метода Чжоу Сяоянь». The Art of Singing .11 (2018): 29-36. 陈建彬.“穿针步行周小燕男高音法探索.”歌唱艺术 . 11 (2018) : 29–36
6. Юань Синьжуй. Педагогические воззрения Чжоу Сяоянь в обучении вокальному искусству // Современное педагогическое образование. – 2023. – № 3. – С. 87–90.

Фань Цзюй

аспирант,

УО «Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка»

Минск, Беларусь, Китай.

Научный руководитель: **Н.Г. Мазурина**

кандидат филологических наук, доцент,

УО «Белорусский государственный университет им. М. Танка»

Минск, Беларусь

УСЛОВИЯ И ФАКТОРЫ ПОВЫШЕНИЯ КАЧЕСТВА МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КИТАЕ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

Fan Zuoyi

graduate student,

Belarusian State Pedagogical University named after M. Tank

Minsk, Belarus, China.

Scientific adviser: **Natalia G. Mazurina**

PhD, Associate Professor,

Belarusian State University named after M. Tank

Minsk, Belarus

CONDITIONS AND FACTORS FOR IMPROVING THE QUALITY OF MUSIC EDUCATION IN CHINA IN THE DIGITAL AGE

Аннотация. В статье анализируется влияние современных технологий на музыкальное образование в Китае. На этой основе определяются ключевые факторы успешной цифровой трансформации образовательного процесса и выявляются условия, способствующие качественному развитию музыкального образования. Внимание уделено интеграции онлайн-платформ, виртуальных инструментов и инновационных методик обучения в педагогическую практику.

Abstract. The article analyzes the impact of modern technology on music education in China. On this basis, the key factors of successful digital transformation of the educational process are identified and the conditions conducive to the qualitative development of music education are identified. Attention is paid to the integration of online platforms, virtual tools and distance learning techniques into pedagogical practice.

Ключевые слова: музыкальное образование, цифровизация, качество образования, инновационные технологии, Китай.

Keywords: music education, digitalization, quality of education, innovative technologies, China.

Быстрый экономический рост Китая привел в XXI столетии к значительному повышению уровня жизни, что отразилось, в том числе, и на сфере музыкального образования. В настоящее время в стране имеется развитая система общего музыкального образования, которая включает в себя десятки тысяч школ. Стремление родителей обучить детей музыке стимулировало распространение по всей стране и специальных учебных заведений: музыкальных школ, центров искусства, колледжей, консерваторий и университетов. В последние десятилетия страна продемонстрировала значительные успехи в сфере музыкального образования – появились новые формы обучения, расширилась инфраструктура, улучшилось материально-техническое обеспечение. Результатом стали значительные успехи китайских музыкантов, которые завоевывают признание на мировой сцене, что способствует росту интереса к китайской музыкальной культуре и образованию.

В настоящее время, благодаря синергии накопленного опыта в области музыкальной педагогики и цифровых технологий, музыкальное образование в Китае стремительно развивается в направлении активного внедрения инновационных решений. В этом процессе китайские исследователи Ли Тянь и Мэй Юйхань выделяют несколько ключевых факторов, влияющих на трансформа-

цию педагогических подходов: «1) технологические достижения, 2) расширенный доступ к ресурсам, 3) персонализированное обучение, 4) интеграция инновационных педагогических технологий в образовательные системы и 5) активное участие родителей» [2, 97].

Технологические достижения применительно к музыкальному образованию Китая включают использование онлайн-платформ и виртуальных классов, предоставляющих доступ к урокам от ведущих преподавателей и музыкантов; виртуальные музыкальные инструменты, которые позволяют учащимся практиковаться без приобретения дорогих инструментов; интерактивные обучающие программы, делающие процесс обучения более увлекательным и персонализированным; а также технологии записи и анализа, позволяющие ученикам оценивать свои достижения и получать обратную связь от преподавателей онлайн. Социальные сети и профессиональные сообщества также способствуют обмену знаниями и развитию навыков.

Цифровые технологии в свою очередь способствуют *демократизации доступа к образовательным ресурсам*. Это особенно актуально для отдаленных и сельских регионов Китая, где традиционное обучение музыке может быть ограничено географическими или финансовыми барьерами. Онлайн-платформы и мобильные приложения предоставляют широкий спектр новых возможностей обучения, включая учебные пособия, нотные записи, практические упражнения и обучающие видеоролики. Такой подход позволяет детям из разных социальных и экономических слоев заниматься музыкой.

Особая роль принадлежит *персонализации (индивидуализации) учебного процесса*. Современные алгоритмы адаптивного обучения анализируют данные об успеваемости учащихся, предоставляют подробные отзывы и рекомендации, а также помогают выстроить индивидуальную траекторию обучения. Этот подход не только ускоряет развитие навыков, но и «поддерживает мотивацию учащихся за счет индивидуального внимания и возможности видеть свой прогресс» [1, 53].

Интеграция инновационных педагогических технологий в систему музыкального образования Китая также приобрела широкий размах. В учебные программы школ, колледжей и консерваторий активно включаются «лаборатории цифрового обучения», оснащенные интерактивным программным обеспечением и электронными инструментами, которые дополняют традиционные методики. Этот смешанный подход, сочетающий преимущества цифровых решений с профессиональным наставничеством преподавателей, «способствует созданию более гибкой и эффективной образовательной среды. Такие инициативы укрепляют позиции Китая в глобальном музыкальном образовании, сочетая инновации и традиции в единой системе» [5].

Роль *родителей* в поддержке обучения детей музыке остается ключевой, и современные цифровые технологии значительно облегчают их участие в этом процессе. Мобильные приложения и онлайн-платформы предлагают функции для отслеживания времени занятий, оценки успеваемости и взаимодействия с педагогами. Это способствует «формированию среды совместной и продуктивной деятельности, укрепляющей сотрудничество между учениками, родителями и учителями. Оно создает основу для гармоничного развития как музыкальных навыков, так и личностных качеств ребенка» [5].

Таким образом, цифровые технологии в музыкальном образовании в Китае используются для повышения доступности, визуализации и эффективности процесса обучения. В качестве наиболее важных факторов, на наш взгляд, можно выделить активное использование мультимедийных средств, которые добавляют эмоциональности и наглядности обучению, а также внедрение персонализированного подхода, учитывающего индивидуальные особенности учеников. В качестве наиболее важных факторов, на наш взгляд, можно выделить внедрение онлайн-платформ, обеспечивающих широкий доступ к образовательным ресурсам, виртуальных инструментов, облегчающих практическое обучение, и интерактивных программ, повышающих мотивацию студентов. Эти элементы способствуют созданию более гибкой и адаптивной системы

образования, где каждый учащийся может достигать своих целей с учетом индивидуальных потребностей и возможностей. По мнению китайского исследователя Чэнь Шэнго, цифровые технологии также «помогают устранить нездоровую конкуренцию, воспитывая уважение к педагогам и культуре музыкального исполнительства» [7, 104].

На основе сказанного, полагаем правомерным сделать вывод, что цифровизация музыкального образования в Китае стала преобразующей тенденцией, меняющей как структуру, так и содержание процесса обучения. Как отмечает в своей статье Т. П. Королева, «переход к цифровым средствам обучения значительно повысил вовлеченность и мотивацию учащихся, позволив им заниматься музыкой с помощью инструментов и методик, которые ранее были недоступны в традиционных аудиториях» [4, 206].

Цифровые технологии не только приносят пользу учащимся, но и дают значительные преимущества преподавателям. В Китае активно разрабатываются программы подготовки педагогов, ориентированные на использование цифровых инструментов. Эти программы помогают преподавателям приобрести навыки, необходимые для эффективного внедрения цифровых технологий в профессиональную деятельность. Они охватывают использование интерактивных платформ, методы отслеживания успеваемости учащихся и внедрение методов виртуального обучения. Это позволяет педагогам «не только повышать эффективность своей работы, но и предоставлять обучаемым более точные и своевременные рекомендации по улучшению их навыков. В результате педагоги лучше подготовлены к тому, чтобы соответствовать требованиям быстро меняющегося образовательного ландшафта, повышать свою профессиональную компетентность и адаптироваться к современным тенденциям в образовании» – отмечает Тонг Ли [8, 156].

Итак, современная музыкальная педагогика в Китае отражает глобальные тенденции цифровизации, направленные на повышение качества образовательного процесса и преодоление барьеров к его доступу: «В Китае, где

культурные ценности и технологические достижения пересекаются, интеграция цифровых инструментов в музыкальное образование стала приоритетом на всех уровнях» [3, 571]. Акцент на инклюзивность и интерактивность предоставляет значительные перспективы для дальнейшего развития музыкального образования. При этом стремительная цифровая трансформация не только открыла новые возможности, но и поставила новые задачи перед китайской педагогической наукой. Целью педагога становится «не только передача навыков игры на инструменте, но и всестороннее музыкальное воспитание, включая развитие музыкальной культуры, образования и личности обучающегося» [1, 53].

Максимальная реализация потенциала цифровых технологий требует разработки и реализации особых педагогических условий, чтобы обеспечить успешную адаптацию учеников к новым методам обучения и преподавания. Прежде всего, необходимо формировать целостную *образовательную среду*, которая будет способствовать активному взаимодействию учащихся с digital-инструментами. Это означает «создание комфортных пространств для совместной работы и обсуждений, где технологии будут использоваться не только как средство передачи информации, но и как средство для анализа, критического мышления и креативности» [6]. Это предполагает «формулирование четких целей обучения и разработку адаптивной модели преподавания, включающей повышение квалификации педагогов, развитие соответствующей инфраструктуры, внедрение инновационных учебных планов и программ» [6].

Проведенный анализ позволил сделать вывод о том, что в условиях цифровизации музыкального образования в Китае формируется *комплексная стратегическая модель* его развития, ориентированная на модернизацию образовательного процесса, интеграцию технологий и культуры, персонализацию обучения, а также создание необходимых условий для реализации этих преобразований. Одним из ключевых концептуальных оснований становится *использование цифровых технологий как инструмента трансформации со-*

держания и методов преподавания, что обеспечивает повышение глобальной конкурентоспособности национальной системы музыкального образования. При этом важную роль играет *интеграция культуры и технологий*, направленная на сохранение и популяризацию национальной музыкальной идентичности через цифровые платформы, что особенно актуально для изучения и распространения традиционной китайской музыки.

Развитие музыкального образования в цифровую эпоху требует стратегического *переоснащения инфраструктуры*, что подразумевает оснащение учебных заведений мультимедийными классами, цифровыми музыкальными инструментами и профессиональными студиями звукозаписи. Важное значение приобретает разработка цифровых образовательных ресурсов, среди которых – мультимедийные учебники, мобильные приложения, VR- и AR-курсы, интерактивные платформы, способствующие вовлечению учащихся и повышению качества образовательного контента.

Неотъемлемым элементом становится *профессиональная подготовка педагогов*, что подразумевает организацию курсов повышения квалификации в области цифровых технологий, а также создание условий для обмена опытом между специалистами в сфере музыкального образования. *Инновационные методики преподавания* занимают центральное место в цифровой трансформации отрасли, включая внедрение гибридных моделей обучения, использование технологий виртуальной реальности в репетиционном процессе и применение алгоритмов искусственного интеллекта.

Эффективность реализации цифровых преобразований в музыкальном образовании во многом зависит от *совокупности технологических, организационных и социальных условий*. Доступность высокоскоростного интернета, цифровых устройств и специализированных баз данных формирует необходимую техническую основу для реализации образовательных инициатив. Организационная поддержка со стороны государственных структур, участие ведущих университетов, консерваторий и технологических компаний позволяют

создать целостную систему модернизации, обеспечивающую устойчивое развитие отрасли. В социальной сфере особое внимание следует уделить повышению цифровой грамотности учащихся и их родителей, а также формированию культуры цифрового взаимодействия между всеми участниками образовательного процесса.

Для оценки эффективности развития цифрового музыкального образования может быть использовано несколько ключевых критериев. Инфраструктурные показатели включают уровень оснащения учебных заведений цифровыми инструментами, количество внедренных образовательных платформ и технологий, что позволяет судить о степени технической модернизации системы. Показатели качества обучения оцениваются через уровень удовлетворенности учащихся и преподавателей, успехи на музыкальных конкурсах, а также процент выпускников, выбирающих карьеру в музыкальной сфере. Наконец, социальные и культурные эффекты цифровизации проявляются в расширении доступности музыкального образования, особенно в удаленных регионах, в росте общественного интереса к традиционной китайской музыке, а также в активном вовлечении населения в музыкальные проекты, что способствует развитию культурной среды в целом.

Делая общий вывод, отметим, что традиционные методы обучения способствуют формированию технической базы и музыкального мышления, тогда как цифровые технологии могут предложить новые формы интерактивного обучения, обеспечить доступ к обширным музыкальным библиотекам и способствовать самостоятельному их изучению. Поэтому наибольших результатов в музыкальном образовании можно достичь при условии объединения лучших практик классических подходов к обучению с педагогическими инновациями. Таким образом, комплексная цифровая трансформация музыкального образования позволит не только модернизировать содержание и методы музыкального образования, но и создать условия для более глубокого взаимодействия традиций и инноваций в учебном процессе.

Библиографический список

1. Арановская И.В., Двойнина Г.Б. Профессионально-исполнительские и методические аспекты интеграции музыкального образования в России и Китае (на примере инструментальной подготовки) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2018. – № 3 (126). – С. 50–55.
2. Ли Тянь, Мэй Юйхань Информатизация педагогического образования в Китае // Педагогическое образование в культурно образовательном пространстве современного университета. – М.: МАКС-Пресс, 2021. – С. 95–99.
3. Крайнов И.Г., Цзян Вэньцзэ, Афанасьева Т.В., Еремкин В.В. Традиции и инновации в музыкальной педагогике Китая: возможности внедрения зарубежного опыта // Педагогический журнал. – 2020. – Т. 10. – № 2 А. – С. 567–577.
4. Королева Т.П. Общее музыкальное образование в Китае: тенденции и перспективы // Теория и практика применения информационных технологий в искусстве, культуре и музыкальном образовании. – Екатеринбург, 2008. – С. 204–207.
5. Wai-Chung, H. Values, music and education in China. – URL: <https://www.researchgate.net/> [accessed: 12.02.2025].
6. The Chinese music education industry's main driver: grades and certifications. – URL: <https://daxueconsulting.com/> [accessed: 12.02.2025].
7. 陈胜国. 智能化时代音乐教育面临的挑战与对策. 艺术评鉴, 2020, No. 614 (15). С. 102–104. = Чэнь Шэнго. Проблемы и контрмеры, стоящие перед музыкальным образованием в эпоху интеллекта // Художественная оценка. – 2020. – № 614 (15). – С. 102–104.
8. 佟丽. 互联网”时代高校钢琴专业课教改模式的新探索. 音乐创作, 贵州贵阳 2017 (11). С. 156–157. = Тонг Ли. Новое исследование реформы преподавания курсов фортепиано в колледжах и университетах в эпоху «Интернета» // Создание музыки. – Гуйян, 2017. – № 11. – С. 156–157.

Му Цзюньцзе

аспирант,

ФГАОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Санкт-Петербург, Россия, Китай/

Научный руководитель: **Р.Н. Слонимская**

доктор педагогических наук, профессор,

ФГАОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Санкт-Петербург, Россия

**ОСОБЕННОСТИ КИТАЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
В ОБУЧЕНИИ ПИАНИСТА ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

Mu Junjie

graduate student,

Saint Petersburg State Institute of Culture

Saint Petersburg, Russia, China.

Scientific adviser: **Raisa N. Slonimskaya**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Saint Petersburg State Institute of Culture

Petersburg, Russia

PECULIARITIES OF CHINESE NATIONAL CULTURE IN TEACHING A SCHOOL-AGE PIANIST

Аннотация. В статье предпринята попытка выявить специфические черты китайской национальной фортепианной школы. В опоре на научные статьи китайских авторов определены сущность и стадия развития фортепианного образования, рассмотрены наиболее острые проблемы обучения детей игре на фортепиано. Исходя из анализа стандарта, регламентирующего подготовку детей в образовательных центрах определена важность включения в музыкальный репертуар китайских народных песен.

Abstract. The article attempts to identify the specific features of the Chinese national piano school. Based on scientific articles by Chinese authors, the essence and stage of development of piano education are determined, and the most acute problems of teaching children to play the piano are considered. Based on the analysis of the standard governing the training of children in educational centers, the importance of including Chinese folk songs in the musical repertoire has been determined.

Ключевые слова: фортепианное образование, обучение игре на пианино, китайская фортепианная школа, образовательные центры, государственный заказ

Keywords: piano education, piano playing training, Chinese piano school, educational centers, government order

В последнее десятилетие в Китае наблюдается высокий спрос на музыкальное образование. Правительство страны активно продвигает государственный заказ не только на увеличение качества музыкальной подготовки в школах, образовательных центрах, университетах, консерваториях и академиях, но и на сохранение и передачу национального культурного наследия. К национальному культурному наследию Китая можно отнести следующее:

- традиционные музыкальные напевы (гуцинь, эрху, кунцзюй, сюйцзин, юйцзюй, песни «янгэ»), духовные буддистские и даосистские песни и т.д.) и музыкальные инструменты, таких как гуцинь, эруху, пипа, сона, гонг и т. д.;
- театр и драма, воплощенные в региональных стилях пекинской оперы;
- изобразительное искусство, в том числе китайская живопись, каллиграфия и керамика;
- философия и литература, включая произведения таких авторов, как Лао-цзы и Конфуций и т. д.;
- боевые искусства (тайцзи, кунг-фу и другие физические практики);
- традиционная китайская архитектура, включая пагоды, храмы и императорские дворцы;
- народные ремесла (изготовление шелка, керамики, резьба по дереву и др.);

- традиционные праздники: Новый год по лунному календарю, Фестиваль середины осени и Фестиваль драконьих лодок и др.;
- кулинарное наследие.

Так, в Стандарте обязательного образования в сфере искусств на 2022 год (по предметам музыкального цикла) обозначено, что: «Одной из ключевых задач музыкальной подготовки является приобщение к национальной китайской культуре подрастающего поколения через музыку» [6, 4].

Исследуя причины такого повышения роли музыкального образования и сохранения культурного наследия ряд китайских авторов (Су Шаньшань, Хао Бэй, Лю Цзин, Сун Хан, Люй Цзе) выделяют следующие:

- противостояние глобализационным процессам: «В условиях глобализации Китай должен стремиться укрепить свою национальную идентичность, что включает в себя возрождение традиционных искусств, обычаев и философии» [5, 612].
- обеспечение конкурентоспособности китайских традиционных видов искусства на международной культурной арене;
- укрепление места и роли китайского культурного наследия в золотом фонде мировой культуры;
- появление современных технологий, с помощью которых можно обеспечить сохранение и распространение культурных ценностей Китая;
- воспитание у молодого поколения любви и уважения к китайской национальной культуре и своему историческому прошлому;
- расширение культурного и исторического кругозора подрастающего поколения [5; 8; 9; 10].

Одним из наиболее популярных направлений музыкальной подготовки в Китае, наряду с пением, классическим и современным танцами, китайской оперой, игрой на виолончели, является фортепиано.

В Китае существует множество учебных заведений и образовательных центров, где можно обучаться игре на фортепиано. Наиболее популярными

музыкальными центрами, где дети с раннего возраста могут начать обучение игре на фортепиано, являются следующие:

1. Центральная консерватория музыки (г. Пекин).
2. Шанхайская консерватория музыки (г. Шанхай).
3. Сычуань Консерватория музыки (г. Чэнду).
4. Нанкина Консерватория музыки (г. Нанкин).
5. Гуанчжоу Консерватория музыки (г. Гуанчжоу).
6. Хунань Консерватория музыки (г. Чанша).
7. Китайская Консерватория музыки (г. Пекин).
8. Цилинь институт искусств (г. Чанчунь).
9. Шэньчжэнь Консерватория музыки (г. Шэньчжэнь).
10. Хэйлунцзян Консерватория музыки (г. Харбин).

Также ряд музыкальных академий предлагают курсы игры на фортепиано, например: Сианьская (г. Сиань), Чэндуская (г. Чэнду), Нанкинская (г. Нанкин), Гуансийская (г. Гуанси), Шаньдунская (г. Цзинань), Цилиньская (г. Чанчунь), Юаньнаньская (г. Куньмин), Синьцзянская (г. Урумчи) академии.

Важно заметить, что «на первых этапах становления фортепианного образования в Китае использовались преимущественно зарубежные методики преподавания игры на фортепиано, то в настоящее время сложилась своя национальная школа подготовки пианистов» [7, 309]. Инь Сянкунь добавляет, что современная национальная школа подготовки пианистов «построена на классических российских и западных методах обучения музыке с опорой на национальный музыкальный репертуар» [2, 89].

Наиболее популярными методиками обучения игре на фортепиано в китайских образовательных центрах Ли Мейлинь выделяет четыре:

- 1) Дань Чжаои Обучение и консультирование детей на фортепиано. – Пекин: Народная музыкальная пресса, 2004. 198 с.
- 2) Хань Линьшэн, Ли Сяопин, Сюй Фыэй, Чжо Хэцзюнь Основной учебник для фортепиано. – Шанхай: Шанхайская музыкальная пресса, 2004. 115 с.

3) Ин Шичжэнь. Метод обучения на фортепиано. – Пекин: Народная музыкальная пресса, 2007. 194 с.

4) Цзян Чэнь. Основной учебник для фортепиано Фердинанд Бейер. – Шанхай: Шанхайская образовательная пресса, 2008. 100 с. [4]

Как отмечают Ч.Ч. Ван и Н.Г. Тагильцева, в обозначенных образовательных центрах формы обучения детей делятся на индивидуальные и групповые [1], кроме занятий с педагогом Яо Вэньцзяо выделяет участие в игре ансамбля, аккомпаниаторство, игра «на слух», чтение нот с листа, как наиболее част применяемые методы обучения [7]. «Домашние задания для детей, как правило, предусматривают применение информационных технологий в качестве средства для помощи в подготовке самостоятельной работы по музыкальным видам деятельности» [1, 603].

Яо Вэньцзяо пишет, что в Китае в области фортепианного образования наблюдается тенденция применения комплексного подхода, в этой связи уроки фортепиано часто совмещают с уроками пения и игрой на других музыкальных инструментах, в первую очередь, китайских традиционных, чтобы обеспечить преемственность китайской культуры и соответствовать требованиям международного музыкального образования: «Распространенной тенденцией в фортепианном образовании Китая стало сочетание обучения игре на фортепиано с основательной музыкально-теоретической подготовкой и разнообразным опытом публичного исполнительства, что способствует, в конечном счете, повышению общей пианистической культуры учащихся» [7, 308]. Учеников, таким образом готовят к выступлениям на различных площадках, прорабатывая их навыки публичных выступлений, преодоления страха перед большой аудиторией, раскрытия своего творческого потенциала [7].

Особой особенностью китайских образовательных центров является приверженность к групповому обучению игре на фортепиано по методу японского педагога-музыканта С. Судзуки, которая превалирует над остальными формами взаимодействия.

Китайскому фортепианному образованию свойственен авторитарный стиль преподавания, выражающийся в следующих моментах:

- в одностороннем общении педагога со студентами, уроки проходят в формате «учитель – ученик», где ученик в основном слушает и выполняет указания;

- в строгих требованиях, предъявляемых к учащимся, часто без учета их индивидуальных особенностей и потребностей, что иногда приводит к созданию атмосфера «страха перед ошибкой» и «страха упасть в грязь лицом»;

- в отсутствии гибкости программы, которая фиксирована и не может быть адаптирована под интересы и способности ученика, что в свою очередь приводит к потере мотивации у студентов.

- в частом контроле и оценке результатов, а также конкуренции между учениками, что усиливает давление и стресс и не всегда способствует творческому развитию [2; 7].

Линь Линцзюнь в своём исследовании рассматривает проблемы современной китайской фортепианной педагогики, среди них:

- авторитарная роль учителя в общеобразовательном процессе;
- недостаточное внимание к психолого-педагогическим аспектам обучения детей;

- ограниченный спектр форм проведения занятий;
- «недостаточность педагогического репертуара, соединяющего в себе специфику национальных традиций, так и педагогических установок» [3, 50].

Как отмечают ряд китайских авторов, в образовательных центрах особое внимание уделяют формированию следующих знаний и умений: музыкальный и общекультурный кругозор, музыкальное восприятие, музыкальная эрудиция, уверенность в исполнении, умение игры «в четыре руки», умение представить китайскую культуру [2; 3; 7].

Для развития музыкального и общекультурного кругозора учащихся, а также умения представить китайскую культуру «в программу подготовки пиа-

нистов входит изучение литературных произведений, китайской и мировой философии, достижений китайской культуры и искусства, мирового культурного наследия» [7, 309], в том числе и китайские народные песни.

Китайская народная песня имеет богатую традицию и разнообразие стилей. Существует несколько классификаций народных песен: по регионам (северные, южные, западные, восточные); по народностям, которые изобрели песню (хань, тибетские, мао, хакка, синьцзянские и т. д.); по тематике (трудовые, любовные, праздничные, исторические, мифологические); по стилю исполнения (а капелла, с инструментальным сопровождением). К особенностям китайских народных песен можно отнести методичность, ритмичность, использование модальных ладов и присущую эмоциональную выразительность.

Однако Яо Вэньцзяо выделяет существенную проблему: «еще не в полной мере в фортепианном образовании Китая осваивается музыкальный фольклор, китайские музыкальные традиции» [7, 309]. Под действием современных массовых музыкальных трендов, учащиеся не испытывают интереса к китайским классическим и народным музыке и песня, что ставит перед педагогами очень сложную задачу – найти соответствующие методы, приемы, средства и формы обучения, способные преодолеть отсутствие у обучаемых интереса, взрастить и развить у них любовь к собственной традиционной музыкальной культуре. Кроме того, на сегодняшний день детский музыкальный репертуар, который разрабатывают в образовательных центрах, не включает необходимые для расширения музыкального культурного фольклорного кругозора учащихся. Решение этой проблемы повышения интереса учащихся к изучению народных и классических песен возможно при применении следующих стратегий:

– организация специальных музыкально-просветительных программ, включающих отчетные концерты, беседы, показательные выступления, направленные на популяризацию классических народных музыки и песен;

– проведение лекториев, семинаров по изучению истории пианистического искусства, посвященных национальному музыкально-песенному наследию [7].

Мы также полагаем две других стратегии:

- посещение профессиональных центров фортепианных исполнителей, специализирующихся на классических народных произведениях;
- разработка комплексного детского музыкального репертуара, включающего достаточный спектр классических народных произведений.

По нашему мнению, включение следующих композиций в учебный репертуар с привлечением мультимедийных средств послужит повышению интереса учащихся к народной фольклорной песне, послужит средством формирования навыков игры на фортепиано и обеспечит выполнение государственного заказа на сохранение и передачу китайской национальной культуры молодому поколению:

– «Мелодия реки». Лирическая песня с красивой мелодией, рассказывающая о пути, который проложила река, вызывающая к чувству патриотизма и гордости за свою родину, подходит для исполнения на фортепиано.

– «Песня о рисовых полях». Отражает труд крестьян и их связь с природой, передает специфический ритмический рисунок и пятитональность.

– «Песня о цветах». Песня о любви и красоте природы, обладает специфической мелодичностью и модальностью ладов.

Таким образом, современное фортепианное образование в Китае пользуется высоким спросом, в то время как методика обучения игре на фортепиано в образовательных центрах только начала приобретать национальные очертания. Одной из задач музыкального, в том числе фортепианного, образования правительство выдвигает сохранение и передачу молодому поколению китайской национальной культуры, что ещё не в полной мере обеспечивается в педагогическом процессе и обусловлено рядом проблем. Однако многие китайские педагоги едины во мнении, что китайские народные песни для фортепиано

но могут быть эффективным способом познакомить учащихся с культурой Китая и развить музыкальные навыки.

Библиографический список

1. Ван Ч.Ч., Тагильцева Н.Г. Музыкальное и художественное образование детей в образовательных центрах Китая // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы X Международной научно-практической конференции / под ред. Г.И. Батыршиной. – Казань, 2021. – С. 600–604.
2. Инь Сянкунь. Методы обучения игре на фортепиано китайских детей школьного возраста // Современное педагогическое образование. – 2023. – № 12. – С. 89–92.
3. Ли Линцзюнь. Начальное фортепианное обучение в современном Китае: педагогический аспект // Kant. – 2018. – № 4 (29). – С. 49–54.
4. Ли Мейлинь. Исследование системы обучения игре на фортепиано Дэна Чжаои // Вестник Цзилиньского университета искусств. – Чанчунь, 2021. – № 3. – С. 33–37.
5. Люй Ц. Хоровая культура в Китае в XX веке: основные вехи становления // Гуманитарное пространство. – 2021. – № 5. – С. 611–619.
6. Стандарты обязательного образования в сфере искусств на 2022 год (по предметам музыкального цикла) // Министерство образования КНР. 2022 г. – URL: <http://zy.gdedu.gov.cn/studio/> [Дата обращения: 12.02.2025].
7. Яо Вэньцзяо. Фортепианное образование в современном Китае. Достижения, проблемы и перспективы // МНКО. – 2021. – № 3 (88). – С. 308–310.
8. 苏姗姗. 中原非物质文化遗产保护与区域文化认同[J]. 文化产业, 2023 (17): 17–19. Су Шаньшань. Охрана нематериального культурного наследия и региональной культурной самобытности на Центральных равнинах // Индустрия культуры. – 2023. – № 17. – С. 17–19.
9. 宋涵. 民族文化认同视域下昭君传说的保护和传承[J]. 新楚文化, 2024(02): 4–6. (Сун Хан. Защита и наследование легенды о Чжаоцзюне с точки зрения национальной культурной идентичности // Культура Нового Чу. – 2024. – № 2. – С. 4–6).
10. 郝蓓, 刘静. 文化认同视阈下长沙非遗花鼓戏保护传承研究[J]. 作家天地, 2024(07): 153–155. (Хао Бэй, Лю Цзин. Исследование по охране и наследованию нематериального культурного наследия Чанша: Опера Хуагу на пороге культурной самобытности // Мир писателей. – 2024. – № 7. – С. 153–155).

Хань Хаотянь

магистрант,

УО «Белорусский государственный педагогический
университет имени Максима Танка»

Минск, Беларусь, Китай.

Научный руководитель: **А.И. Ковалев**,

кандидат педагогических наук, доцент,

УО «Белорусский государственный педагогический
университет имени Максима Танка»

Минск, Беларусь

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИДЕЙ КАРЛА ОРФА
В ОБЩЕМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ**

Han Haotian
undergraduate,
Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank
Minsk, Belarus, China.
Scientific adviser: **Alexander I. Kovalev**,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank
Minsk, Belarus

Аннотация. В последние годы всемирно известная методика музыкально-творческого обучения Карла Орфа, основанная на сочетании музыки, движения, слова и танца, а также на развитии импровизационного творчества учащихся, все более стала применяться в общем музыкальном образовании Китая. В данной статье анализируются основные концептуальные положения музыкально-педагогической системы Карла Орфа применительно к современному общему музыкальному образованию Китая.

Abstract. In recent years, Karl Orff's world-famous musical and creative teaching methodology, based on a combination of music, movement, word and dance, as well as the development of students' improvisational creativity, has increasingly been used in general music education in China. This article analyzes the main conceptual provisions of Karl Orff's musical and pedagogical system in relation to modern general music education in China.

Ключевые слова: Карл Орф, общее музыкальное образование, Китай.

Keywords: Karl Orff, General Music Education, China.

Карл Орф – всемирно известный немецкий композитор и музыкальный педагог. Созданный им «метод обучения Орфа» стал одной из важных моделей современного мирового музыкального образования.

Основные положения музыкально-педагогической концепции К. Орфа

1. Онтогенетическая основа музыкального образования

К. Орф считал, что музыкальное образование должно вернуться к истокам человеческой музыки, основу которой составляет синтетизм музыки, движения, слова и танца, а также творчество и импровизация в коллективном действии [2, 96]. Суть музыкального образования, согласно идее К. Орфа, заключается в том, чтобы дать учащимся возможность прочувствовать музыку в естественной и непринужденной обстановке, способствуя развитию у них навыков восприятия музыки и творческих способностей. В связи с этим содержательную основу музыкально-педагогической концепции К. Орфа составляет фольклор, и не только музыкальный, но и литературный, поэтический, сценический и др.

2. Комплексность и импровизация

Метод обучения К. Орфа строится на том, что учащиеся должны «двигаться» на уроке, а также на развитии у них комплексных музыкальных способностей посредством использования ритмических и мелодических упражнений, пластической импровизации и др. Таким образом, этот метод способствует не только на развитию, собственно, музыкальных навыков, но и стимулирует насыщение эмоционального опыта и развитие творческих способностей учащихся [1, 197–198].

3. Ориентация на обучающегося

Метод обучения Орфа ориентирован на активное участие учащихся в образовательном процессе, побуждая их воспринимать смысл музыки через игры, а также развивая у них чувство сотрудничества и способность к групповой координации и межличностной коммуникации. Этот метод подчеркивает доминирующую роль учащихся в обучении музыке, а учитель из традиционного передатчика знаний перевоплощается в проводника и вдохновителя получения знаний, умений и навыков.

Из практики преподавания метода К. Орфа в Китае

Как известно, традиционная модель музыкального образования в Китае фокусируется на вокальном обучении музыке. Внедрение метода К. Орфа дает новые идеи для реформы музыкального образования в Китае.

1. При преподавании музыки в младших классах начальной школы метод К. Орфа позволяет объединять музыку, танец, движение и живое человеческое слово посредством геймификации, стимулируя, тем самым, развитие творческих способностей учащихся и способствуя их тесному сотрудничеству в коллективном взаимодействии. Например, учитель может предложить учащимся несколько простых ритмических игр, что позволит им прочувствовать ритм и мелодию музыки во время игры. Кроме того, учитель может стимулировать учащихся к собственным творческим проявлениям в импровизации (вокальной, инструментальной, пластической, графической и др.).

В колледжах и университетах Китая метод К. Орфа, направленный на развитие у студентов способностей к импровизации и музыкальному самовыражению, активно используется в преподавании вокала. Например, при обучении импровизированному аккомпанементу и пению, а также при работе в группах, способствуя развитию у студентов чувства сотрудничества и командный дух в коллективном творчестве.

2. Одним из достоинств орф-педагогике является высокий уровень ее адаптивности к различным образовательным системам: национальным, региональным, конфессиональным, этническим и др. Так, в китайской системе образования метод К. Орфа скорректирован с учетом местных культурных особенностей и традиций посредством внедрения в содержание образовательного процесса элементов китайской народной музыки. Данный подход соответствует когнитивному и культурному уровню развития китайских учащихся. Преподаватели активно включают в учебный материал китайские народные песни, танцы и др., что позволяет учащимся ощутить очарование традиционной китайской народной культуры на основе метода К. Орфа [3, 40–56].

Влияние метода К. Орфа на китайское музыкальное образование

1. Изменение модели обучения

Внедрение метода К. Орфа способствовало трансформации китайского музыкального образования, из традиционной области передачи знаний оно осуществило трансфер в сферу комплексного развития способностей личности обучающегося. Метод К. Орфа центрируется на личность обучающегося, фокусируется на ее активном участии в совместном действии и накоплении эмоционально-чувственного опыта в исполнении, слушании и созидании собственной музыки.

2. Развитие творческих способностей обучающихся

Метод К. Орфа, ориентированный на развитие у учащихся способности к творческой импровизации (вокальной, инструментальной, пластической и др.), способствует развитию у учащихся инициативности, активности и креа-

тивности в обучении музыке. Кроме того, широкий диапазон предоставляемых учащимся видов деятельности (вокальной, инструментальной, сценической, хореографической и др.) позволяет придать учебному процессу черты глубокой дифференциации и индивидуализации.

3. Трансформация роли учителя

Внедрение метода К. Орфа в систему музыкального образования Китая привело к изменению роли учителя. В музыкальном образовании Китая традиционно важную роль играет личность учителя (*Лаоши*), который в китайском обществе пользуется непререкаемым авторитетом, а его слово воспринимается учащимися непрекословно, как закон. В связи с этим китайскую систему образования нередко характеризуют как авторитарно-догматическую, на становление которой до сих пор большое влияние оказывают традиции конфуцианства. С внедрением метода К. Орфа роль учителя в китайской системе образования стала меняться. Он стал выполнять более функции модератора, чем диктатора, более фасилитатора, чем эксперта, более сотворца, чем транслятора знаний. Таким образом, изменение функций учителя и методов обучения, переход от монологических форм преподавания к диалогическим, как следствие, позволяет направлять китайских учащихся к активным самостоятельным и совместным действиям в образовательном процессе [4, 5].

Проблемы и перспективы использования педагогических идей К. Орфа в системе общего музыкального образования Китая

Проблемы

1. Недостаточное качество преподавания по системе музыкально-творческого развития учащихся К. Орфа

Метод К. Орфа предъявляет повышенные требования к профессиональным компетенциям и педагогическим способностям учителя. Многие китайские учителя испытывают определенные проблемы в использовании метода К. Орфа в учебном процессе ввиду отсутствия его глубокого понимания и практического опыта применения в образовательной практике. Поэтому усиление

подготовки учителей, повышение их профессиональных компетенций и преподавательских способностей в данном направлении требуют безотлагательного решения.

2. Вопросы культурной адаптации

Несмотря на то, что метод К. Орфа весьма универсален, его необходимо соответствующим образом адаптировать к социокультурным контекстам и коннотациям китайской системы музыкального образования, реализовывать в русле культурно-исторического наследия китайского народа. Данный подход, с одной стороны, будет способствовать формированию у учащихся этномузикальной идентичности и самодостаточности, а, с другой, – способности к межкультурному диалогу, межнациональной толерантности и др.

Перспективы

1. Повышение уровня профессиональной подготовки учителей

Для того, чтобы помочь китайским учителям лучше понять смысл и способы применения метода К. Орфа в образовательной практике, необходимо повышать их профессиональную квалификацию путем организации офлайн и онлайн обучения, осуществления академических обменов с приглашением компетентных отечественных и зарубежных специалистов, посредством издания (или перевода на китайский язык) соответствующей научной и учебно-методической литературы и др.

2. Проведение научных исследований

Перспективным направлением развития и внедрения методов орфпедагогики в систему общего музыкального образования Китая является проведение различных исследовательских проектов (фундаментальных и локальных научных и эмпирических исследований), опирающихся на специфику традиционной китайской культуры, ее этнорегиональные особенности и традиции, что позволит выработать оригинальные модели образовательного процесса [5, 169–178].

Библиографический список

1. Ду Хуан. Метод обучения Орфа // Энциклопедия Baidu [на кит. яз.]. – URL: <https://baike.baidu.com/> [Дата обращения: 02.03.2025].
2. Хуан Мэй. Музыкальное образование по системе Орфа (одна из трех основных систем музыкального образования) // Энциклопедия Baidu (на кит. яз.). – URL: <https://baike.baidu.com/> [Дата обращения: 04.03.2025].
3. Чжу Тинцзяо. Вдохновение зарубежной модели музыкального образования для китайского музыкального образования – на примере метода преподавания музыки Орфа (на кит. яз.). – URL: <https://so04.tci-thaijo.org/> [Дата обращения: 28.02.2025].
4. Шэнь Сяофэй. Инновационное применение метода преподавания музыки Карла Орфа: на примере практики преподавания музыки в младших классах начальной школы (на кит. яз.). URL: <http://www.51papers.com/> [Дата обращения: 24.02.2025].
5. Юй Даньхун. Интерпретация Карлом Орфом понятия «оригинальность» // Для китайских коллег в области музыкального образования [на кит. яз.]. – URL: <https://wenku.baidu.com/> [Дата обращения: 01.03.2025].

Инь Ялань

аспирант,

ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия, Китай.

Научный руководитель: **М.Д. Корноухов**

доктор педагогических наук, профессор,

ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И. Герцена»

Санкт-Петербург, Россия

РУССКИЕ РОМАНСЫ НА УРОКАХ МУЗЫКИ В ШКОЛАХ КНР КАК ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ РЕСУРС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ

Yin Yalan

graduate student,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

St. Petersburg, Russia, China.

Scientific adviser: **Mikhail D. Kornoukhov**

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

St. Petersburg, Russia

RUSSIAN ROMANCES IN MUSIC LESSONS IN SCHOOLS OF THE PEOPLE'S REPUBLIC CHINA AS EDUCATIONAL RESOURCE FOR THE ARTISTIC EDUCATION OF STUDENTS

Аннотация. В статье романсы А.С. Даргомыжского рассматриваются как образовательный ресурс художественного воспитания учащихся китайских школ с позиций качественного обновления содержания, методологических подходов, педагогических форм и методов обучения. Это, в частности, диверсификация музыкального репертуара, призванная сформировать мотивацию учащихся, расширить их слуховой опыт, развить способность к активному восприятию произведений музыкального искусства, повысить уровень знаний и

представлений о мировой музыкальной культуре, её стилях и жанрах, национальной атрибутике. Описание круга образов, поэтических текстов, средств музыкальной выразительности романсов Даргомыжского позволяет говорить о его камерно-вокальном творчестве как репрезентативной картине русской музыкальной культуры XIX века, а включение этих произведений в учебный репертуар уроков музыки предоставляет китайским школьникам ценный музыкально-слуховой, художественно-эстетический и культурологический опыт.

Abstract. The article examines romances by A.S. Dargomyzhsky as an educational resource for artistic education of students in Chinese schools from the standpoint of qualitative renewal of content, methodological approaches, pedagogical forms and teaching methods. This is, in particular, the diversification of the musical repertoire, designed to form the motivation of students, expand their auditory experience, develop the ability to actively perceive works of musical art, increase the level of knowledge and understanding of world musical culture, its styles and genres, and national attributes. The description of the range of images, poetic texts, and means of musical expression in Dargomyzhsky's romances allows us to speak of his chamber-vocal creativity as a representative picture of Russian musical culture of the 19th century, and the inclusion of these works in the educational repertoire of music lessons provides Chinese schoolchildren with valuable musical-auditory, artistic-aesthetic and cultural experience.

Ключевые слова: уроки музыки в школах КНР, диверсификация учебного репертуара, А.С. Даргомыжский, художественное воспитание учащихся.

Keywords: music lessons in schools in China, diversification of the educational repertoire, A.S. Dargomyzhsky, artistic education of students.

В настоящее время учебный процесс уроков музыки в китайских школах нуждается в качественном обновлении содержания, методологических подходов, педагогических форм и методов обучения [2]. Одно из таких направлений – *диверсификация музыкального репертуара*, призванная существенно повысить мотивацию учащихся, расширить их слуховой опыт, развить способность к активному восприятию произведений музыкального искусства, повысить уровень знаний и представлений о мировой музыкальной культуре, её стилях и жанрах, национальной атрибутике [3].

Вместе с тем, расширение репертуарного дискурса должно быть строго дозированным и отвечать определённым требованиям просветительства [7]. Например, следует исключить очень усложнённый музыкально-гармонический язык или слишком крупные произведения и т. д. [5]. В качестве возможного варианта можно предложить камерно-вокальные произведения Александра Сергеевича Даргомыжского – замечательного русского композитора, современника Пушкина и Глинки, но практически неизвестного в Китае.

Романсы были одним из главных жанров творчества А.С. Даргомыжского. Он сочинял романсы и песни в течение нескольких десятилетий, и

если в ранних произведениях было много общего с сочинениями А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева, А. Верстовского, М. Глинки, то поздние опусы некоторыми чертами предвосхищают вокальное творчество М. Балакирева, Ц. Кюи и особенно М. Мусоргского. Именно Мусоргский называл Даргомыжского «великим учителем музыкальной правды» [4]. Даргомыжский создал более 100 романсов и песен. Среди них – все популярные вокальные жанры того времени – от «русской песни» до баллады. Вместе с тем Даргомыжский стал первым русским композитором, который воплотил в своем творчестве темы и образы, взятые из окружающей действительности, и создал новые жанры – лирико-психологические монологи («И скучно, и грустно», «Мне грустно» на слова Лермонтова), народно-бытовые сценки («Мельник» на слова Пушкина), сатирические песни («Червяк» на слова Пьера Беранже в переводе В. Курочкина, «Титулярный советник» на слова П. Вейнберга).

Несмотря на особую любовь Даргомыжского к творчеству Пушкина и Лермонтова, круг поэтов, к стихам которых обращался композитор, весьма разнообразен: это Жуковский, Дельвиг, Кольцов, Языков, Кукольник, поэты-искровцы Курочкин и Вейнберг и др. Вместе с тем композитор неизменно проявлял особую требовательность к поэтическому тексту будущего романса, тщательно отбирая лучшие стихотворения. При воплощении поэтического образа в музыке он по сравнению с Глинкой использовал иной творческий метод. Если для Глинки важным было передать общее настроение стихотворения, воссоздать в музыке основной поэтический образ, и для этого он использовал широкую песенную мелодию, то Даргомыжский следовал за каждым словом текста, воплощая свой ведущий творческий принцип: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды». Поэтому наряду с песенно-ариозными чертами в его вокальных мелодиях так велика роль речевых интонаций, которые часто становятся декламационными [6].

Любовная лирика занимает важное место в творчестве композитора.

Жанр элегии также близок ему, как и его современнику М. Глинке. Лирическая романсовая линия берёт своё начало в миниатюрах первого периода творчества композитора (30-е – 40-е годы). Им свойственна безоблачность настроений, пластичная мелодия, стройная композиция. Близки по стилю романсам Глинки. Кажется, что непосредственно Глинкой был навеян пылкий романс-признание «Влюблён я, дева-красота» на слова Н. Языкова. Основная тема близка мелодическому рисунку «Я помню чудное мгновенье» – опевание гексахорда, в манере Глинки звучат экспрессивные и полные изящества хроматизмы в каденциях фраз и построений, заложенные уже в ткани вступительного двутакта. Но синкопированная ритмика в вокальной партии передаёт задыхающуюся от волнения речь, она выступает характерной приметой мелодики Даргомыжского, основанной на связи с выразительной живой речью. Мелодичное стихотворение Языкова обретает с музыкой Даргомыжского лёгкость, полётность, воздушность. Фортепианная партия всегда подчинена общей задаче – последовательному воплощению слова в музыке; поэтому в ней часто присутствуют элементы изобразительности и живописности, она подчеркивает психологическую выразительность текста и отличается яркими гармоническими средствами.

По словам Асафьева, «Даргомыжский владел порой гениальной интуицией музыканта-драматурга, не уступая Монтеверди и Глюку...» Глинка разностороннее, масштабнее, гармоничнее, он легко схватывает *целое*, Даргомыжский же *погружается в детали*. Художник очень наблюдательный, он аналитически изучает человеческую личность, подмечает особенные ее качества, манеру поведения, жесты, интонации речи. Особенно его привлекала передача тонких процессов внутренней, душевной жизни, различных оттенков эмоциональных состояний. Отсюда следует определенный щепетильный выбор стихов композитором [1].

Автор стихов романса «*Расстались гордо мы*» – В. Курочкин. К его поэзии Даргомыжский обращался чаще в романсах на социальную тему. В

отличии от предыдущего романса, в этой элегии появляются драматические черты: широкие скачки, уменьшенные альтерированные интервалы. Композитор акцентами или замедлениями выделяет значимые смысловые слова в романсе. Романс начинается сразу, без развернутого фортепианного вступления – всего один такт, устанавливающий тональность произведения, хотя таким вступлением могла быть музыка заключительных нескольких тактов фортепианного аккомпанемента.

Драматургической особенностью поздних вокальных монологов А. Даргомыжского следует считать использование в их ключевых моментах чисто речевых, можно даже сказать разговорных, декламационных оборотов (они заменяют традиционные романсовые кульминации), свободных от напряженности, патетики, как будто бы совершенно «обыденных», но вместе с тем на редкость ярко и точно передающих господствующий эмоциональный тон произведения. В данном случае эту особенность можно отметить в музыке двух заключительных строк обоих строф.

Особое внимание следует уделить в творчестве Даргомыжского поэзии А. Пушкина. Пушкинские тексты в музыкальном творчестве Даргомыжского занимают особо важное место. Им написано 17 романсов на его стихи. Из четырех опер – три на пушкинские сюжеты, из них две – значительнейшие, вошедшие в классический репертуар русского оперного театра: «Русалка» и «Каменный гость», причем последняя из них – на полный неизменный текст гениальной драмы Пушкина.

Этот выбор останавливает на себе внимание, особенно, если учесть тот положительный художественно-принципиальный результат, какой получился в итоге работы композитора над пушкинским словом. Для Даргомыжского в процессе его творческого развития словесный текст приобретает последовательно все большее значение и становится существенной предпосылкой, органически необходимым моментом в замысле произведения.

Среди романсов на стихи великого русского поэта – совсем иной по своему настроению *«Испанский романс»*. Здесь можно найти и любовную страсть, и восточные черты, и танцевальность. Первоначально романс был написан Даргомыжским как отдельное вокальное произведение. Но позже романс был включен в оперу *«Каменный гость»*, в качестве первой песни Лауры во второй картине оперного действия. Любовная атмосфера создается в романсе очень простыми музыкальными средствами, благодаря чему традиционная любовная серенада постепенно превращается композитором в страстный монолог-признание, эмоциональную сцену любви и ревности. Стремительно-энергичная, акцентировано-изящная мелодия романса, эпизодически синкопированная, постепенно наполняется драматической декламацией, воплощая выразительно-эмоциональный пушкинский образ страстной увлеченности, решительности и отваги. Музыкальная ткань развивается соответственно литературному содержанию поэтического повествования. Небольшое изящное вступление, с аккордовой поддержкой и витиеватой мелодией, сразу вводит в атмосферу легкой кокетливости и энергичности. Этому же способствует темп – *Allegro* и трехдольный танцевальный метр произведения.

В творчестве Даргомыжского можно найти и обращение к жанру народной песни. Она получает широкое распространение и в городском быту. Многие современники Даргомыжского обращались к народной песни. Так, в русских операх, воспроизводящих историческое прошлое, оживают старинные русские обычаи, верования и обряды, неповторимыми песнями и плясками. Наряду с этим, передавая в музыке сложные душевные переживания своих современников, рисуя их музыкальные портреты, композиторы обращались к интонациям современной городской песни. Так, например, творчество А. Даргомыжского питалось главным образом этим источником.

Совсем иной предстает перед слушателями *«Колыбельная песня»* Даргомыжского. Здесь проявляется одна из замечательных особенностей русской классической музыки – её широкая песенность, унаследованная от протяжной

лирической крестьянской песни. Именно здесь надо искать истоки задушевных, полных глубокого лиризма романсовых мелодий.

А. Даргомыжский – яркий представитель романсового направления. Несколько ярко отличаются друг от друга его романсы, связанные любовной тематикой. Это юношеская полётная влюбленность романса «Влюблен я, дева-красота», драматизм и декламационность монолога «Расстались гордо мы», танцевальность и страсть «Испанского романса», любовь и русская душа в «Колыбельной». Это четыре стадии разного проявления любовных чувств, которые композитор мастерски отразил в своих романсах, что говорит о многогранности его таланта, искренности, простоте изъяснения, душевности.

Все перечисленное позволяет говорить о камерно-вокальном творчестве А.С. Даргомыжского как репрезентативной картине русской музыкальной культуры XIX века, а включение этих произведений в учебный репертуар уроков музыки предоставляет китайским школьникам ценный музыкально-слуховой, культурологический и художественно-эстетический опыт.

Библиографический список

1. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении. – М., 1968. – 151 с.
2. Корноухов М.Д. Российское и китайское музыкально-педагогическое образование в XXI веке: параллели и взаимодействие: учебное пособие. – СПб., 2024. – 80 с.
3. Су Цзюнь. Тенденции современного общего музыкального образования детей в России и Китае (в аспекте сравнительной педагогики) // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. – Курск. – 2013. – № 10. – С. 8–15.
4. Тарасов, Л.М. Даргомыжский в Петербурге. СПб.: Лениздат, 1988. 240 с.
5. Чжао Ваньюэ. К вопросу о репертуарной политике учителя музыки в современном Китае // Материалы и методы инновационных исследований и разработок: сборник статей Международной научно-практической конференции, Челябинск, 17 марта 2019 г. / отв. ред. А.А. Сукиасян. – Уфа: OMEGA SCIENCE, 2019. – Ч. 1. – С. 152–154.
6. Шлифштейн С.И. Даргомыжский / С.И. Шлифштейн. – М., 1960. – 44 с.
7. Шумилова Е.Н. Просветительский компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе: учебное пособие / Е.Н. Шумилова, М.Д. Корноухов. – СПб., 2022. – 64 с.

Д.М. Даулетов
магистрант,
Казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенова
Алматы, Казахстан.
Р.Б. Шиндаулова
доктор философских наук, профессор
Казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенова
Алматы, Казахстан

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ШОУ-БИЗНЕСА В КАЗАХСТАНЕ

Аннотация. В данной статье представлены основные тенденции развития, которые рассматриваются в связи с развитием шоу-бизнеса в Казахстане. В исследовании выделены основные черты и системные тенденции, которые в настоящее время способствуют развитию жанра эстрадного вокала в современном шоу-бизнесе.

Abstract. This article presents the main development trends that are considered in connection with the development of show business in Kazakhstan. The study highlights the main features and systemic trends that currently contribute to the development of the genre of pop vocals in modern show business.

Ключевые слова: современный, шоу-бизнес, развитие, тенденция.

Keywords: modern, show business, development, trend.

Dinmuhammed M. Dauletov
undergraduate,
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Almaty, Kazakhstan.
Raushan B. Shindaulova
Doctor of Philosophy, Professor,
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Almaty, Kazakhstan

MAIN TRENDS OF THE DEVELOPMENT OF MODERN SHOW BUSINESS IN KAZAKHSTAN

Let's take a deeper look at pop music in terms of song genres. It is a type of multi-genre stage music. The pop genre of the 80s of the XX century was comprised by many movements, musicians and poets, artists, actors, parody performers. As a result of such a course of development, the pop movement had appeared. After the revolution, the process of developing pop music turned out to be not easy, full of contradictions. In the 20s-30s, the sharp debates had been arising over the traditions and requirements of the new era, the specifics of Soviet "light music" and the adoption of foreign experience. First of all, if we pay attention to the etymology of the

word “estrade” in the sense of the “pop” concept, then in general the “strata” means, first of all, the concept of “upper platform”, then in Ushakov's dictionary the “estrade” is translated as a small-scale, open performance on the platform that connects the audience and the people [1, 40]. Hereinafter we will refer to the estrade as the pop.

Pop music in its general development was not the songs that were intended to entertain, but the patriotic, civic, and peace songs as established since the Soviet period. In the 30s of the 20th century, the a new socialist culture began to take the leading place in Kazakhstan. Professional carriers of music and entertainment-humor culture – the art leverage of Sal-s and Seri-s, aitys, ethnic musical-poetic competitions, instrumental-tartys, musical rhythms, theaters began to integrate into the pop, and acquired new theatrical forms as well. In general, if we turn to the etymology of the word “pop”, it means a performance from a podium [1, 14–15]. Having acquired a wide significance today, the pop singing widely propagated by divizionizing inter alia into the stage circus, the illusionism, the speech genre, the parody, etc.

The creative personality has been shaping over the domestic stage since centuries, back when the art of singers has emerged. From the folk-domestic life of songs and their performers, according to their talented capabilities, they moved to another social level, where the performer became an intermediary between art and the masses.

The continuity of folklore traditions in the arts of a domestic pop vocalists, their attitude to the home culture undoubtedly plays a large role in building the domestic creative pop personality. In this regard, we can note that the main role in the development of a creative personality in domestic pop art is played by socio-cultural, patriotic values, instilled in him from childhood, reflected in the knowledge and respect for the folk traditions of his own country. With the advent of independence, significant changes have occurred in the public, social, cultural and political life of the Republic of Kazakhstan.

Show business in Kazakhstan was being reviewed both from the "show" and the "business" sides, that is, in the commercial departments. We may start to describe the show business etymologically. The word "show business" consists of two parts, each of which has distinct concepts. The first one is the "show". This is a word "belonging" to the history of art and cultural studies. The second half is the "business". This is a word from the world of economics and sociology. Show business: the "show" perspective. In English, show can mean: the show itself, the demonstration, the performance, the exhibition, the showcase... something that is viewed, observed [2, 25–40]. So, firstly, the "show" is a spectacle, but not all, only artificially created. Secondly, a show is a spectacle organized and held in order to entertain the audience. Thirdly, a show is a mass spectacle, initially intended for a large number of consumers, meeting the needs of the public.

Modern pop music in Kazakhstan is actively developing, reflecting the wide range of local and world musical styles and influences. In recent decades, Kazakhstan has become an important center of musical culture in Central Asia, and Kazakhstani pop music draws attention not only within indoors, but also overseas. On the stream of global trends the Kazakh pop music is significantly exposed to worldwide musical trends, as associated with globalization, the availability of digital technologies and the growing influence of the Internet. Many Kazakhstani performers and bands are beginning to experiment with popular world styles such as pop, hip-hop, rap, R&B electronic music, etc. This allows them to attract a wide audience, including young people who actively follow world trends.

As a result of evolution of Kazakhstani performers and groups over the years, Kazakhstan has produced many new stars who have achieved success on the international stage. In addition, it is worth noting the development of youth musical groups and performers who actively use social networks and streaming platforms to promote their music. This opens up new opportunities for young artists and allows them to quickly become popular. The role of television and radio stations play an important role in promoting the Kazakh pop music. TV channels such as "Kazakh-

stan", "First Channel of Eurasia", "NTK", as well as music radio stations regularly broadcast domestic music videos and songs [3, 23]. An important element of development is the participation of Kazakhstani artists in international music festivals such as Eurovision, where Kazakhstan continues to participate every year, striving to attract the attention of the audience.

Evolution of musical genres, the modern Kazakhstani pop branches include multiple fusion trends, where traditional Kazakh motifs and instruments intersect with elements of the Western pop culture. This is reflected in the collaboration of musicians with world producers, as well as in the use of ethnic motifs in popular genres such as pop, rock, rap and electronic music. For example, Kazakh rappers often use folklore elements and Kazakh instruments in their tracks, thereby creating a unique musical sound.

An important stage in the development of Kazakhstani pop music were the international music festivals and competitions. Such events not only help develop the local music industry, but also contribute to strengthening cultural ties between countries. Kazakhstani festivals are becoming increasingly popular among the audience, focusing not only on music, but also on the cultural heritage of our country. State support, government initiatives and programs also play an important role in supporting the music industry. Programs aimed at developing creativity and cultural initiatives help Kazakhstani artists gain financial support for their projects, as well as develop musical culture within the country. This includes creating new concert venues, organizing tours, and helping to produce and promote music in international markets.

Modern show business in Kazakhstan is developing in the context of globalization, technological change, and the influence of new media. Here are the main trends in its development: the growth of the influence of social media and digital platforms. In recent years, social networks such as Instagram, TikTok, YouTube, and others have become an important tool for promoting artists and projects in Kazakhstan. This has not only increased the popularity of local performers, but also

made their work accessible to a global audience. Hybridization of genres and styles
The music and entertainment industry is characterized by a mixture of different genres and styles.

Kazakh artists are actively experimenting with folklore motifs, incorporating elements of electronic music, hip-hop, pop music and other directions, which attracts a wide audience and contributes to the popularity of Kazakhstani culture. Support and development of local content in recent years yielded a significant interest toward it. Many projects, films, music albums and events are aimed at preserving and promoting Kazakhstani culture, history and language. It is important to note that attention is increasingly paid to Kazakhstani actors, musicians, artists and producers. Internationalization and cooperation with foreign artists Kazakhstani show business actively cooperates with foreign stars, which contributes to the exchange of experience and cultural interaction. Cooperation with world artists also helps to expand the audience and raise the status of Kazakhstani performers in the international arena. Show business actively uses new technologies and innovations such as virtual reality (VR), augmented reality (AR), interactive platforms and digital tools to create unique content [4, 18–19]. Streaming services are also widely used, offering artists and producers new opportunities to distribute their content.

Active participation of women in the industry Women in Kazakhstan are becoming leading figures in show business. This applies to music, cinema, television, and production. Dynamic artists such as singers, actresses, and directors set trends and inspire a new generation. Mobile applications and online entertainment market The popularity of mobile applications for music, video, and entertainment services, such as music streaming services, online cinemas, and video games, is actively developing the market and providing new opportunities for show business in Kazakhstan. These trends indicate the dynamic development of Kazakhstani show business, which adapts to global changes, but at the same time retains its uniqueness and cultural features.

CONCLUSION. Modern pop music in Kazakhstan continues to develop, striving to integrate into the global music community, while maintaining its uniqueness and originality. Every year, Kazakhstani performers are becoming more and more popular on the world stage, and new generations of musicians are actively contributing to the development of the country's musical culture.

Modern show business in Kazakhstan is in a stage of active development, reflecting global trends and the specific features of local culture. The main trends are the growth of digital platforms, the development of new entertainment formats such as online concerts, streaming services, as well as the popularity of Kazakhstani artists in the international arena. One of the important factors of success in the industry is the integration of innovative technologies that allow creating high-quality content and ensuring its wide availability to viewers around the world. At the same time, the preservation of cultural identity and national traditions plays a crucial role in show business, which stimulates interest in Kazakhstani content both in the country and abroad. The growth of local festivals and cultural events contributes to strengthening the position of Kazakhstani performers and artists in the music and entertainment industry. In this regard, support from the state and private investors is an important aspect in the development of creative industries. Thus, Kazakhstani show business has a great future, but it requires continued work on improving infrastructure, training specialists, and adapting to global trends, which will not only preserve its uniqueness but also allow it to establish itself on the international stage.

REFERENCES

1. Sokhor A. Genre content and genre style // Questions of sociology and aesthetics of music. – L., 1983. – Vol. 3. – P. 565.
2. Akhmetova G. B. Show business of Kazakhstan: Tendency and perspective of development. Almaty: Publishing house "KazAkparat". 2020. – P. 95.
3. Kenzhebekova S. M. Contemporary trends in the sphere of cultural industries of Kazakhstan. Almaty: "Tarihi" publishing house, 2019.
4. Garaev, S. S. International integration of Kazakh show business. KazGU: Magazine "Culture and art". 2021. – Vol. 3. – P. 16.

М.А. Туменбаева
магистрант,
Казахская Национальная академия искусств
имени Темирбека Жургенова
Алматы, Казахстан.
Научный руководитель: **Р.Б. Шиндаулова**
доктор философских наук, профессор,
Казахская Национальная академия искусств
имени Темирбека Жургенова
Алматы, Казахстан

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ВОКАЛИСТОВ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТРАДЫ КАЗАХСТАНА**

Madina A. Tumenbaeva
undergraduate,
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Almaty, Kazakhstan.
Scientific adviser: **Raushan B. Shindaulova**
Doctor of Philosophy, Professor,
Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Almaty, Kazakhstan

**SOME ASPECTS OF PROFESSIONAL TRAINING OF VOCALISTS
OF MUSIC VARIETY IN KAZAKHSTAN**

Аннотация. В статье рассматриваются современные тенденции к профессиональной подготовке артистов эстрады, анализируются новаторские подходы обучения вокалистов, а также влияние традиционных вокальных школ на формирование современного певца эстрады. Особое внимание уделено инновационным техникам исполнения, а также анализу творческих особенностей отдельных исполнителей, способных внести свежие идеи в развитие вокального искусства Казахстана. В качестве примера подробно анализируется творчество казахстанских артистов эстрады, в том числе Димаша Кудайбергенова, демонстрирующего синтез академических традиций и современных методов исполнительского искусства.

Abstract. The article explores current trends in the professional training of pop performers, analyzes innovative approaches to vocal education, and examines the influence of traditional vocal schools on the formation of the modern pop singer. Special attention is given to contemporary performance techniques such as belt and twang, as well as the creative characteristics of individual artists who contribute fresh ideas to the development of vocal art in Kazakhstan. As an example, the work of Kazakhstani pop artists is examined in detail, with particular focus on Dimash

Kudaibergen, who demonstrates a synthesis of academic traditions and modern performance methods.

Ключевые слова: эстрадное вокальное искусство, вокальные техники, современное вокальное образование, музыкальная индустрия Казахстана

Keywords: pop vocal art, vocal techniques, contemporary vocal education, music industry of Kazakhstan.

Музыкальная эстрада Казахстана в последние десятилетия переживает активный процесс трансформации, обусловленный как глобализацией культурных процессов, так и внутренними изменениями в системе художественного образования. Современный казахстанский эстрадный вокал представляет собой синтез академической школы, национальной традиции и мировых вокальных тенденций. Возрастающие требования музыкального рынка, расширение жанровой палитры и развитие цифровых технологий диктуют необходимость переосмысления системы профессиональной подготовки эстрадных исполнителей.

Актуальность темы определяется необходимостью адаптации образовательных программ к современным реалиям музыкальной индустрии, а также стремлением сохранить уникальность национальной вокальной культуры в условиях глобальных изменений. В связи с этим особую важность приобретает анализ тех подходов к обучению, которые формируют артиста как технически оснащённого, креативного и конкурентоспособного исполнителя.

Цель исследования – выявить и охарактеризовать современные подходы к профессиональной подготовке эстрадных вокалистов в Казахстане на основе анализа творчества конкретных исполнителей, а также изучения педагогических и вокально-исполнительских практик.

В рамках данной статьи применяются следующие методы:

- Метод музыкально-исторического обзора, позволяющий проследить эволюцию системы вокального образования в Казахстане и определить её основные этапы, включая переход от академических традиций к внедрению современных эстрадных методик;

- Метод музыкально-теоретического анализа, используемый для изучения вокальных техник, характерных для казахстанских эстрадных исполнителей, таких как бэлт, тванг, микст и другие;
- Метод сравнительного анализа, с помощью которого проводится сопоставление традиционных и инновационных подходов к обучению, а также анализируются стилистические особенности и индивидуальные исполнительские стратегии казахстанских артистов, таких как Димаш Кудайберген, Marhaba Sabi, Қайрат Нұртас и др.

Вокальные школы и их влияние. Развитие эстрадного искусства невозможно без влияния различных вокальных школ, каждая из которых вносит свой вклад в формирование уникального звучания:

Эстрадная школа ориентирована на развитие яркой сценической индивидуальности и эмоциональной экспрессии. Методики этой школы предполагают работу над артистизмом, умением взаимодействовать с аудиторией и адаптацией классических техник под современные реалии.

Академическая школа традиционно основывается на строгих методиках вокального обучения, акцентируя внимание на правильном дыхании, дикции и технике звукоизвлечения. Интеграция академических методов в эстрадное искусство позволяет сохранить высокое качество исполнения и обеспечить техническую безупречность.

Советская школа вокала, сформированная под влиянием культурных и социальных традиций, отличается особой эмоциональностью, мощной динамикой и ярким драматизмом. Наследие этой школы до сих пор оказывает влияние на исполнителей, позволяя им создавать композиции с глубоким эмоциональным содержанием и богатой выразительностью.

Слияние методик различных школ способствует созданию нового, гибридного вокального стиля, способного удовлетворить разнообразные вкусы современной аудитории.

Новые тенденции в эстрадном искусстве и вклад современных исполнителей. Современные исполнители вносят в эстрадное искусство элементы, ранее нехарактерные для жанра. К ним относятся инновационные стилистические решения. Новые певцы экспериментируют с жанровыми рамками, используя электронные эффекты, нестандартную аранжировку и смешение жанров. Такой подход позволяет создавать уникальные звуковые картины, которые находят отклик у молодой аудитории. Современное музыкальное эстрадное искусство в Казахстане характеризуется синтезом традиционных национальных элементов с инновационными вокальными техниками. Этот процесс находит отражение как в творчестве отдельных исполнителей, так и в научных исследованиях отечественных специалистов.

Так, в ряде работ казахстанских исследователей, например, в исследованиях А.Б. Мухамедовой «Трансформация национального звучания в условиях глобализации» и Г.Т. Айсултановой «Инновационные подходы в современной казахстанской эстраде», подчёркивается, что интеграция таких техник, как микст (смешанный голос), фальцет, субтон, мелизмы, расщепление и даже элементы йодлинга, позволяет не только расширить вокальные возможности исполнителя, но и создать уникальное звучание, в котором сохраняется связь с традиционными казахскими мелодическими мотивами.

Практические примеры нашего исследования включают аналитический обзор творчества некоторых современных казахстанских певцов эстрады. К примеру, в творчестве Розы Рымбаевой прослеживается влияние советской школы вокала, которое трансформируется посредством внедрения инновационных техник, таких как субтон и йодль. Рымбаева, благодаря своему уникальному стилю, демонстрирует синтез классического вокала и элементов современных вокальных возможностей, что делает её творчество актуальным и востребованным в современной эстраде.

Кайрат Нуртас – активно экспериментирует с мелизмами и расщеплением голосовых потоков, что позволяет создавать многослойные аранжировки. Его творчество часто анализируется в контексте влияния национальной музыкальной культуры на современные эстрадные тенденции. В работах отечественных музыкальных критиков подчеркивается, что Нуртас сумел сохранить уникальный казахский колорит, адаптировав его к современным требованиям популярной музыки.

Marhaba Sabi использует широкий спектр вокальных техник, но одним из наиболее выразительных элементов является свистковый регистр. Этот регистр отличается высоким звучанием и встречается в исполнении таких певцов, как Марайя Кэри и Ариана Гранде. В песне «Қай заман» он используется для создания эмоциональной кульминации, что усиливает экспрессию и подчёркивает драматичность композиции. Помимо свисткового регистра, в песне также можно услышать фальцет – для создания воздушного, лёгкого звучания в верхних нотах; Мелизмы – плавные переходы между нотами, придающие восточный оттенок вокалу; Субтон – лёгкое приглушение звука в нижнем регистре, что добавляет интимности в исполнение.

В песне «Сонау алыс» Marhaba Sabi демонстрирует разнообразные вокальные техники, среди которых выделяются: Микст (смешанный голос) – сочетание грудного и головного резонанса, что позволяет певице уверенно звучать в среднем и верхнем регистрах, сохраняя мощь голоса. Фальцет – применяется для мягких и легких переходов в высоких нотах, создавая эффект парящего звучания. Мелизмы – сложные орнаментированные пассажи, добавляющие казахский национальный колорит в вокальную линию. Субтон – приглушённое, слегка «воздушное» звучание, которое используется в начале фраз для создания более интимного эффекта.

Многие казахстанские исполнители применяют автотюн и вокодер для коррекции и модификации вокала, создавая характерное электронное звучание. Например, участники группы Ninety One, включая Alem,

используют эффекты автотюна и вокодера в своих треках, что придаёт их музыке современное и стильное звучание. В треках группы можно услышать сочетание автотюна и современных битов, что создаёт характерное звучание Q-рор, отражающее мировые тенденции в поп-музыке.

Исполнители, такие как Jah Khalib, сочетают элементы рэпа и традиционного пения, используя речитативы и напевы в низком регистре, а также выкрики и междометия в высоком регистре, что отражает синтез массовой культуры и этнического творчества.

Особое место в современной эстраде занимает Димаш Кудайберген – артист, который сумел объединить академическое мастерство с современными тенденциями эстрадного искусства. Его творчество характеризуется следующими особенностями:

Вокальное мастерство. Димаш демонстрирует высокую техничность, умело используя такие техники, как фальцет и тванг, что позволяет ему исполнять композиции с широкой динамической гаммой и эмоциональной насыщенностью. Синтез традиций и новаторства характерен для творчества певца. Артист успешно интегрирует элементы советской и академической школ вокала, сохраняя при этом свежесть и актуальность современного звучания. Его выступления отличаются гармоничным сочетанием классических техник и современных решений, что позволяет привлечь аудиторию различных возрастов.

В тоже время творчество Димаша Кудайбергена является одним из ярких примеров трансформации национального звучания в условиях глобализации. Его деятельность не только демонстрирует высокий уровень вокального мастерства, но и представляет собой уникальный феномен музыкального мультикультурализма, в котором казахская музыкальная традиция органично интегрируется в мировое культурное пространство.

Современные исследования в области музыкальной глобализации указывают на то, что успешное продвижение национальной культуры за

пределами страны возможно при сочетании традиционных элементов с адаптацией к международным стандартам восприятия музыки. В данном контексте Димаш Кудайберген выступает как культурный медиатор, представляя казахскую музыкальную традицию на мировой сцене, включая традиционные инструменты, такие как домбра, и аутентичные вокальные техники.

В его репертуаре значительное место занимают казахские народные песни, такие как «Дайдидау», «Самалтау», «Адай» (домбровая композиция Курмангазы), которые он исполняет не только в оригинальной манере, но и в интерпретации, доступной для восприятия международной аудитории. Подобный подход способствует не просто популяризации казахской музыки, но и ее интеграции в мировой культурный дискурс.

Особенно примечателен феномен вовлеченности международной аудитории в процесс освоения казахской музыкальной культуры. Благодаря творчеству Димаша Кудайбергена многие иностранные исполнители и поклонники начали исполнять казахские песни, изучать язык и интересоваться национальными традициями. Это свидетельствует о том, что глобализация, помимо процессов унификации культур, также способствует их распространению и взаимопроникновению.

С научной точки зрения данный феномен можно рассматривать в рамках теории «глокализации» (global + local), согласно которой локальные культурные элементы находят новую интерпретацию в глобальном контексте. В случае Димаша Кудайбергена это выражается в том, что, оставаясь приверженцем национальных музыкальных традиций, он использует современные эстрадные и академические вокальные техники, что делает его исполнение понятным и востребованным на международной сцене.

Таким образом, анализ современных подходов к профессиональной подготовке в музыкальном эстрадном искусстве показывает, что синтез традиционных вокальных школ с инновационными техниками исполнения

становится основным вектором развития жанра. Новые стилистические решения, внедрение цифровых технологий и активное взаимодействие с аудиторией способствуют постоянному обновлению эстрадного пространства. Творчество исполнителей является не только ярким примером того, как возможно гармоничное сочетание классики и новаторства, но и возможностью обогатить арсенал профессиональной подготовки современных артистов эстрады Казахстана.

Библиографический список

1. Иванов А.П. Современные тенденции в эстрадном вокале. – М.: Музыкальный университет, 2022.
2. Петрова Е.В. Вокальные техники: от классики к инновациям. – СПб.: РИТМ, 2021.
3. Мухамедова А.Б. Трансформация национального звучания в условиях глобализации // Вестник Казахской национальной академии искусств. – 2024. – № 3. – С. 45–58.
4. Айсултанова Г.Т. Инновационные подходы в современной казахстанской эстраде // Искусство и культура Казахстана в XXI веке. – Алматы: КазНАИ, 2023. – С. 112–130.

Научное издание

Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации

Материалы

VIII Международной научно-практической конференции

г. Таганрог
20 марта 2025 года

*Ответственный и научный редактор-составитель
Т.В. Надолинская*

Корректора, макетирование Н.В. Фоменко

Подписано к использованию 22.05.2025. Изд. № 106/4668.

344002, Ростов-на-Дону, Б. Садовая, 69, РГЭУ (РИНХ), а. 152.
Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ)