

Учреждение образования
«Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка»

Факультет эстетического образования
Кафедра теории и методики преподавания искусства

(рег. № УМ 30-1 м 4 - 2021 г.)

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Ю.Ю. Захарина
19 мая 2021 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
С.М.Кобачевская
19 мая 2021 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
ИННОВАЦИОННЫЕ МОДЕЛИ ОБЩЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

для второй ступени высшего образования (магистратуры) по специальности:
1-08 80 02 Теория и методика обучения и воспитания
(по областям и уровням образования).
Профилизация: Музыкальное искусство

Составитель: Королёва Т.П., кандидат педагогических наук, доцент,
профессор кафедры теории и методики преподавания искусства факультета
эстетического образования БГПУ им. М. Танка

Рассмотрено и утверждено
на заседании совета БГПУ " 21 " 06 2021 г.

протокол № 10

2021 г.

Оглавление

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	3
I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
Тема 1. Инновационность как характеристика качества образовательного процесса (лекции 1-2).....	7
Тема 2. Инновационные модели музицирования школьников.....	11
(Лекции 3-4)	11
Тема 3. Модели организации импровизации и сочинения музыки.....	18
(Лекции 5-6)	18
Тема 4. Инновационные модели в организации слушания музыки	32
(Лекции 7-8)	32
II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	62
2.1 Примерный перечень заданий к практическим занятиям	62
III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	65
Критерии оценивания по дисциплине	65
Вопросы к экзамену по дисциплине «Инновационные модели общего музыкального образования».....	66
IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	68
Учебный план.....	68
Учебная программа УВО.....	70
Содержание учебного материала	75
Учебно-методическая карта учебной дисциплины.....	76
Информационно-методическая часть.....	79

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Электронный учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Инновационные модели общего музыкального образования» для второй степени высшего образования (магистратуры) предназначен в качестве пособия магистрантам специальности: 1-08 80 02 Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования). Профилизация: Музыкальное искусство.

Он представляет собой совокупность учебно-методической и нормативной документации, средств обучения и контроля, а также прочих образовательных ресурсов, необходимых для полноценного обучения. Владение инновационными подходами в выборе целевых установок, содержания, методов и технологий преподавания, а также практическим умением организовать музыкально-познавательную деятельность в ее разных видах и формах на основе инновационных моделей во многом определяют профессиональное мастерство и квалификацию будущего педагога-музыканта.

Цель учебно-методического комплекса по дисциплине «Инновационные модели общего музыкального образования» – управление и самоуправление учебной деятельностью магистрантов по развитию профессионально-значимых компетенций; предоставление в общедоступном виде на электронных носителях материалов, обеспечивающих ориентацию в особенностях данной дисциплины, понимание основных аспектов самостоятельной работы по изучению и успешному освоению ее содержания.

Задачи учебной дисциплины:

- формирование знаний, умений и навыков в области обучения, воспитания и развития на основе постоянного инновационного обновления;
- формирование умения осуществлять процесс музыкального образования с применением инновационных технологий в области преподавания музыкального искусства;
- развитие способности к творческому поиску по усовершенствованию содержания и форм организации слушательской, исполнительской, музыкально-коммуникативной и музыкально-исследовательской деятельности обучаемых;
- формирование владения разнообразными видами стимулирования внеурочной музыкальной деятельности учащихся с учетом психолого-педагогических требований, предъявляемых к воспитанию и обучению;
- формирование потребности систематически повышать свою профессиональную квалификацию, быть готовым участвовать в деятельности методических объединений и в других формах методической работы.

В результате изучения учебной дисциплины «Инновационные модели общего музыкального образования» магистрант должен:

знать:

- сущность и содержание инновационных процессов в отечественном общем музыкальном образовании;
- инновационные модели в приобщении школьников к культуре и искусству;
- современные образовательные технологии;
- специфику преподавания музыкального искусства в учреждениях образования различного типа на современном уровне развития общества.

уметь:

- осуществлять процесс музыкального образования в средней школе с ориентацией на задачи развития, обучения и воспитания школьников средствами музыкального искусства;
- анализировать собственную музыкально-конструктивную, музыкально-исполнительскую, музыкально-коммуникативную, музыкально-организационную и музыкально-исследовательскую деятельность с целью ее совершенствования и повышения своей квалификации;
- проводить культурно-просветительскую деятельность среди учащейся молодежи;

владеть:

- методами самостоятельной работы по подготовке к осуществлению музыкально-педагогической деятельности;
- профессиональными умениями и навыками в области музыкального обучения, воспитания и развития.

Логика составления ЭУМК прослеживается в оглавлении (пояснительная записка, теоретический раздел, практический раздел, раздел контроля знаний, вспомогательный раздел).

Особенности структурирования и подачи учебного материала:

Структура содержания учебной дисциплины определена на основе тематического подхода. На изучение дисциплины «Инновационные модели общего музыкального образования» для магистрантов специальности 1-08 80 02 теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования). Профилизация: Музыкальное искусство, отведено согласно учебному плану

На изучение учебной дисциплины «Инновационные модели общего музыкального образования» согласно учебному плану отводится 90 академических часов, из них 36 аудиторных часов (16 – лекционных и 20 – практических). На самостоятельную работу магистранта отводится 54 часа.

Аудиторные часы для дневной формы получения образования распределяются следующим образом:

1 курс 1 семестр – всего 36 часов (16 – лекционных, 20 – практических), экзамен.

Основными формами занятий при изучении учебной дисциплины «Инновационные модели общего музыкального образования» являются:

- лекционные занятия;
- практические занятия.

Текущий контроль знаний, умений и навыков магистрантов в дневной формы получения образования осуществляется в форме проверки выполнения практических заданий, защиты презентации, проектов с инновационными моделями, индивидуальных и фронтальных опросов.

Текущая аттестация проводится в соответствии с учебным планом специальности дневной формы получения образования в форме экзамена в 1 семестре.

Рекомендации по организации работы с ЭУМК

Электронный учебно-методический комплекс по предмету «Инновационные модели общего музыкального образования» представляет собой систему взаимосвязанных дидактических средств на печатной и электронной основе. Использование комплекса в процессе обучения обеспечивает осмысленную и продуктивную самостоятельную деятельность студентов и эффективную организационную деятельность преподавателя, что способствует индивидуализации процесса обучения.

Характеристика материала каждого из разделов

Оформление ЭУМК осуществляется согласно требованиям межгосударственного стандарта ГОСТ 7.80-2001 «Система стандарта информации библиотечному и издательскому делу. Электронные ресурсы. Основные виды и выходные сведения» введенного в действие в Республике Беларусь постановлением Комитета по статистике, метрологии и сертификации при Совете министров Республики Беларусь от августа 2002 года г. № 37.

ЭУМК состоит из четырёх разделов, в которых представлено следующее содержание.

Теоретический раздел

Содержит материал теоретического изучения учебной дисциплины в объеме, предусмотренном для магистрантов учебным планом по специальности 1-08 80 02 теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования). Профилизация: Музыкальное искусство. В частности это: краткий курс лекций по учебной дисциплине «Инновационные модели общего музыкального образования» для самостоятельного изучения.

Практический раздел

Содержит материал для теоретических, практических, семинарских и иных учебных мероприятий. Организовывается в соответствие с учебными планом специальности 1-08 80 02 теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования). Профилизация: Музыкальное искусство. В частности, это: план практических занятий, примерные задания для закрепления материала.

Раздел контроля знаний

Содержит критерии оценивания студентов по дисциплине «Инновационные модели общего музыкального образования», позволяющие определить соответствие результатов учебной деятельности обучающихся требованиям образовательных стандартов высшего образования и учебно-программной документацией образовательных программ высшего образования. А так же: требования к экзамену.

Вспомогательный раздел

Содержит программную документацию и перечень учебных изданий, а именно: учебный план; учебную программу; учебно-методическую карту; список рекомендуемой литературы.

I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Тема 1. Инновационность как характеристика качества образовательного процесса (лекции 1-2)

1. Сущность и содержание инновационных процессов в отечественном общем музыкальном образовании.

2. Инновационные модели в приобщении школьников к культуре и искусству.

3. Инновационные процессы в образовательной политике учреждений образования.

4. Классификация современных образовательных технологий.

5. Критерий инновационности в анализе моделей преподавания музыкального искусства.

6. Модели игр-квестов как часть обучающего процесса в области музыкального искусства.

Нововведения, или инновации, характерны для любой профессиональной деятельности человека и поэтому естественно становятся предметом изучения, анализа и внедрения.

Инновации в образовании считаются новшествами, специально спроектированными, разработанными или случайно открытыми в порядке педагогической инициативы. Инновации направлены на преобразование традиционного обучения, обобщение или конкретизацию новых способов построения учебного процесса, технологии работы учителя. Инновационные поиски современной педагогики происходят на разных уровнях обучения - от начальной до высшей школы, основное внимание уделяется младшей и старшей средней школе.

Понятие «инновация» означает синтез трех составляющих:

- 1) *новшество, новизна, изменение;* инновация как средство и процесс предполагает введение чего-либо нового в учебный процесс;
- 2) *современный уровень;*
- 3) *востребованность:* итогом модернизации элементов учебно-воспитательного процесса является *востребованность* обновленного содержания, формы, метода или технологии (на рынке образовательных услуг).

«Инновационное обучение» (innovative learning) — процесс и результат такой учебной и образовательной деятельности, которая стимулирует вносить инновационные изменения в существующую культуру, социальную среду. Такой тип обучения (и образования) помимо поддержания существующих традиций стимулирует активный отклик на возникающие как перед отдельным человеком, так и перед обществом проблемные ситуации. Обращение к такому

пониманию расширяет взгляд на значение дидактических поисков. *Связь с творческим поиском на основе имеющегося опыта и тем самым с его обогащением.* В этом ключе ведутся поиски, направленные на превращение традиционного обучения в живое, заинтересованное решение проблем. Применительно к педагогическому процессу *инновация* означает введение нового в цели, содержание, методы и формы обучения и воспитания, организацию совместной деятельности учителя и учащегося.

В качестве примеров можно привести вспомогательные функции программ мобильного телефона, шаблоны презентаций как технология визуализации учебного материала, востребованные схемы, рисунки и таблицы, музыкальные редакторы для нотописи и сочинения музыки, тестирование как форма контроля, форум как форма обсуждения проблемы в интернет-сети и т.д.

Инновационным считается образовательное учреждение, широко внедряющее в образовательный процесс организационные, дидактические, технические и технологические инновации и на этой основе добивающееся *реального увеличения темпов и объемов усвоения знаний и качества подготовки специалистов.*

Что же такое сегодня «инновационное образование»? — Это такое образование, которое способно к саморазвитию и которое создает условия для полноценного развития всех своих участников. Что же такое «инновационная образовательная технология»? Это комплекс из трех взаимосвязанных составляющих:

1. Современное содержание, которое передается обучающимся, предполагает не столько освоение предметных знаний, сколько развитие компетенций, адекватных современной бизнес-практике. Это содержание должно быть хорошо структурированным и представленным в виде мультимедийных учебных материалов, которые передаются с помощью современных средств коммуникации.
2. Современные методы обучения — активные методы формирования компетенций, основанные на взаимодействии обучающихся и их вовлечении в учебный процесс, а не только на пассивном восприятии материала.
3. Современная инфраструктура обучения, которая включает информационную, технологическую, организационную и коммуникационную составляющие, позволяющие эффективно использовать преимущества дистанционных форм обучения.

Направления, тенденции инновационности в обучении.

В последние десятилетия изменения в характере обучения происходят в контексте глобальных образовательных тенденций, которые получили название «мегатенденций». Кларин М.В. Инновации в мировой педагогике: обучение на основе исследования, игры и дискуссии. (Анализ зарубежного опыта) - Рига, НПЦ «Эксперимент», 1995 - 176 с. <http://textarchive.ru/c-2985800.html>

К их числу относятся:

- массовый характер образования и его непрерывность как новое качество,
- значимость как для индивида, так и для общественных ожиданий и норм,
- ориентация на активное освоение человеком способов познавательной деятельности,
- адаптация образовательного процесса к запросам и потребностям личности,
- ориентация обучения на личность учащегося, обеспечение возможностей его самораскрытия.

Важнейшая черта современного обучения — его направленность на то, чтобы готовить учащихся не только приспосабливаться, но и активно осваивать ситуации социальных перемен. Эти образовательные ориентиры к началу 90-х гг. получили международное признание в качестве рабочих ориентиров в программах ЮНЕСКО. В качестве инновационных рассматриваются модели, которые преобразуют характер обучения в отношении таких его существенных и инструментально значимых свойств, как целевая ориентация, характер взаимодействия педагога и учащихся, их позиции в ходе обучения.

К качественным характеристикам инновационности моделей обучения можно отнести:

Оптимизация учебно-воспитательного процесса.

Экономичность времени.

Эффективность результата.

Удобство и комфортность использования.

Творческая составляющая.

Положительный эмоциональный фон.

Инновационные модели обучения

Одно из ключевых употребляемых далее понятий - модель обучения. Понятие «модель обучения» мы предлагаем в инструментальном значении как *обозначение схемы или плана действий педагога при осуществлении учебного процесса*, ее основу составляет преобладающая деятельность учащихся, которую организует, выстраивает учитель. Базовым основанием для разграничения моделей является заложенный в них в качестве основного ориентира характер учебной деятельности. В качестве дополнительных характеристик модели обучения выступают следующие: характер и

последовательность этапов обучения во времени, характер взаимодействия учителя и учащихся (соотношение и характер ролей учителя и учащихся, типичные способы реагирования учителя на действия учащихся), характеристика ожидаемых результатов обучения (педагогическая направленность модели). В рамках каждой из базовых моделей ведутся дидактические поиски инновационной направленности, преобразующие характер обучения. Пример: анализ инновационности ЭУМК по методике музыкального воспитания.

Современные педагогические технологии и их классификация

Современные педагогические технологии широко применяются в образовательном процессе. Это обусловлено необходимостью предусматривать экономию времени и сил в процессе обучения; востребованность обществом творческой личности, способной решать любые задачи; постоянное реформирование содержания и методик, технологий на рабочих местах.

Технология – от греческого слова *techné* – искусство, мастерство, умение и *logos* – учение, наука. *Технология преподавания предмета* – это четкая программа действий с разработанным методическим комплексом, обеспечивающим воспроизводимость процесса (искусство выполнять программу действий).

Признаки технологичности. Методики и технологии не противоречат друг другу, однако, технологии отличают ряд признаков:

***Концептуальность Системность Управляемость Эффективность
Воспроизводимость***

К педагогической технологии 70-х годов можно отнести систему музыкального воспитания Д.Кабалевского. Она не только имела концептуальность, системность и др. признаки технологичности. С целью воспроизводимости был создан уникальный учебно-методический комплекс, включающий программу с поурочными методическими разработками, но и музыкальный репертуар, методически разработанный и представленный в нотных хрестоматиях и на пластинках фирмы «Мелодия», книги, слайды и методические рекомендации для учителя. Это позволяло учителю создавать интересные, творческие уроки, а также укрепить позиции в использовании данной технологии до настоящего времени.

Различают:

общепедагогические технологии (личностно-ориентированного обучения, развивающего обучения, модульная технология, технология педагогических мастерских, технология проектирования, технология проблемного обучения и т.д.);

предметные технологии;

авторские технологии;

локальные технологии (эпизодического характера).

Передовые из них относят к инновационным технологиям. Авторские – при наличии серьезных авторских разработок, имеющих перечисленные признаки и

зареккомендовавшие себя в практике с конкретным именем автора (например, авторская технология К.Орфа).

Одна из востребованных педагогических технологий - технология педагогических (французских) мастерских. Технология «Педагогические мастерские» создавалась во Франции в 20-х годах XX века французскими психологами Полем Ланжевенном, Анри Валлоном, Жаном Пиаже и др. С конца 90-х годов прошлого века мастерские начинают изучаться и использоваться педагогами в разных странах.

Учитель на уроке перестает быть учителем – он становится *Мастером*.
Позиция ведущего мастера

– это, прежде всего, позиция консультанта и советника, направляющего и помогающего ученикам решить поставленную проблему.

Мастерская – это оригинальный способ организации деятельности учеников в составе малой группы (7-15 учеников) при участии учителя-мастера, иницирующего поисковый, творческий характер деятельности учеников. Класс делится на группы, где каждая группа выполняет свое задание в русле общей темы, проблемы. В основе педагогической мастерской – проблемный метод с внедрением формы – *работа в малой группе*.

1. "Индукция" - создание мастером *проблемной ситуации*, эмоционального настроения, личного отношения к предмету обсуждения.
2. Самоконструкция" - индивидуальное *выдвижение гипотез, решений*.
3. "Социоконструкция" - работа учащихся в группах по построению этих элементов.
4. "Социализация" – работа ученика в группе (сопоставление своих идей и решений в группе).
5. "Афиширование" – презентация произведений - работ учеников (текстов, рисунков, схем, проектов, произведений) в классе, ознакомление с ними, защита.
6. "Разрыв" - внутренне осознание участником Мастерской неполноты или несоответствия своего прежнего знания новому.
7. Рефлексия – обсуждение и фиксирование приобретенного опыта, способов решения проблемы. Оценка учеником своего отношения и своего участия.

Тема 2. Инновационные модели музицирования школьников

(Лекции 3-4)

1.Элементарное музицирование – традиционный и инновационный музыкально-педагогический подход. Элементарное музицирование в контексте развивающего обучения. Современная концепция и методика преподавания музыки Н. А. Бергер.

2.Обучение игре на клавишных инструментах в проекте «Музыка для всех». Инновационные модели организации освоения школьниками

музицирования на доступных музыкальных инструментах (электроклавиши, блокфлейты, ксилофон, металлофон, тамбурин и т.д.).

3. Игровые технологии в освоении вокального и инструментального музицирования.

Особенности авторской методики элементарного музицирования

Н.А. Бергер

В дошкольном и младшем школьном возрасте неопределима роль интересно и содержательно наполненных занятий по музыкальному воспитанию. Развитие целого комплекса музыкальных способностей постепенно приводит ребенка к другому качеству восприятия мира. Овладение еще в дошкольном возрасте элементарной культурой пения, игры на музыкальных инструментах, импровизации, восприятия музыки является в современном обществе доступной областью творчества под руководством грамотных педагогов [1]. Новые методики, получившие свое развитие к XXI веку, существенно дополняют известные в мировой практике системы музыкального развития.

Одной из систем детского музицирования является методика Н.А.Бергер, профессора Санкт-Петербургской консерватории. В своих учебно-методических пособиях «Современная концепция и методика обучения музыке», «Сначала - РИТМ», «Ребенок музицирует», «Способ обучения музыкальной грамоте», «Черные клавиши: 3+2» и др. Н.А. Бергер раскрывает доступные, природосообразные пути приобщения всех без исключения детей к музыке. «Музыка для всех» – назывался один из ее проектов.

Целью исследования является выявление основных методических положений, составляющих основу организации работы по авторской системе элементарного музицирования Н.А.Бергер на музыкальных занятиях у детей дошкольного возраста.

В статье Т.В. Косачевой об авторской методике обучения музыке Н.А. Бергер указывается, что Нина Александровна запатентовала свою оригинальную систему преподавания музыки начинающим как изобретение в 1997 году под названием «Способ обучения практическому музицированию». Основная установка данной методики заключается в том, что ребенок должен одновременно овладевать знаниями и теоретическими обобщениями в процессе музицирования. Все, что необходимо дать ребенку в теоретической форме, она дает только через практическое музицирование, начиная этим заниматься буквально с первых уроков с любыми детьми. Соединение теории музыки с практикой музицирования в доступной форме позволяет совершенствовать начальный период обучения музыке, открывает пути свободного музыкального творчества для каждого ребенка [3].

Система Н.А. Бергер впитала также идеи ведущих представителей общего музыкального воспитания XX века. Освоение элементов музыкального языка в креативной деятельности перекликается с установками известного швейцарского педагога Э. Жак-Далькроза, утверждавшего первостепенность чувства ритма на начальной стадии музыкального воспитания. Включение

детей в практическое творчество проповедовал немецкий композитор и педагог К.Орф. Утверждал необходимость овладения музыкальной грамотой, чтением несложных нот венгерский композитор и просветитель З. Кодаи, как и впоследствии Н.А. Бергер. В современной авторской методике элементарное музицирование предполагает также освоение музыкального языка. Начиная с освоения ритма, элементарных исполнительских умений проводится обучение умению работать с нотной записью, которую скорее можно назвать графическим чертежом. При этом важнейшей идеей выступают обновленные условия с освоением клавишного инструмента – от пианино до электроклавиш. «Букварному периоду» обучения детей дошкольного возраста посвящено пособие «Младенец музицирует» [2], адресованное педагогам и родителям детей. Электронные клавиши рассматриваются в данной авторской методике как необходимый атрибут новых технологий в музыкальном образовании, позволяющий практически и наглядно осваивать музыкальный язык и закономерности основ музыкального искусства [4].

По этому пособию любой ребенок на занятиях сольфеджио учиться играть на фортепиано сначала на черных клавишах. Н.А. Бергер предлагает не зная нот и даже их названий на пяти черных клавишах исполнять (петь и играть) специально подобранные ею песенки (около 30). При этом она не пользуется пятилинейным нотным станом, а использует замечательные картинки, нарисованные клавиши и цветные крупные ноты, расположенные на одной или двух линейках, в четырех разных вариантах (от разных звуков клавишного инструмента). Начинать предлагается с двух нот – высокой и низкой, исполняемых разными руками.

Большое значение придается подбору и методической систематизации музыкального репертуара: «серьезная классическая музыка, народное творчество или шедевры эстрадного искусства дают множество образцов высокого эстетического содержания, на которых выстраиваются принципы структурирования категорий музыки» [4].

Таким образом, в методической системе Н.А. Бергер элементарное музицирование – это процесс и одновременно результат.

Литература:

1. Бергер, Н.А. Музицирование как путь к развитию творческого потенциала личности / Н.А. Бергер // Креативная педагогика XXI века: тезисы докладов международ. науч.-практич. конф. учёных и практиков сферы образования ЮНЕСКО / Науч. ред. М.М. Зиновкина. – М., 1999. – С. 34–35.
2. Бергер, Н.А. Младенец музицирует / Н.А. Бергер, Н.А. Яцентковская, Р.Х. Алиева. – СПб.: Мудрость, 2003. – 64 с.
3. Бергер, Н.А. Сначала – РИТМ (Ребенок Играя Творит Музыку) / Н.А. Бергер. – СПб.: Композитор, 2004. – 72 с.
4. Бергер, Н.А. Электронные клавиши как необходимый атрибут новых технологий в музыкальном образовании / Н.А. Бергер, Н.А. Яцентковская // Телекоммуникации, математика и информатика – исследования и инновации:

Музицирование на клавишных инструментах в общеобразовательных учреждениях

Т.П. Королева канд. пед. наук, доцент, *г. Минск, БГПУ имени М.Танка*

Доступность и распространенность клавишных инструментов постепенно расширяет круг желающих освоить практику игры на них в форме любительского музицирования. В работах по освоению игры на клавишных инструментах раскрываются вопросы начального этапа постижения несложных техник, в том числе импровизации, дается понятие и характеристика данной области музыкального творчества (А. Алексеев, Н. Гуляницкая, Э. Денисов, Ю. Холопов и др.). Методические аспекты обучения инструментальной импровизации для раннего возраста можно найти в музыкально-педагогическом творчестве К. Орфа [4], а также современных авторов (Т. Боровик, О. Булаева, О. Геталова, А.Л. Маклыгин, О. Степурко, А. Сухих, Д. Шайхутдинова и др.). Музыкальная импровизация также рассматривалась как вид деятельности, необходимый для включения на занятиях в общеобразовательной школе Н. Вишняковой, Д. Кабалеvским, Г. Кагановичем, К. Орфом, В. Усачевой, П. Халабузарь и др. В России концепция творческого развития ребенка на основе метода сочинения и импровизации музыки в системе общего и дополнительного образования В. Усачевой получила воплощение в учебных программах, учебниках, конкретных методиках [5].

Обнаруживается целый ряд различных приемов и методик импровизации, среди которых подойдут любителям музицирования на клавишных инструментах: методика диалогической импровизации (вопрос-ответ); представление эмоционально-образной ситуации и подбор звуковых аналогий на данную ситуацию, например, «падают листья в саду», «шагают солдаты», «дождик», «отъезжает поезд», «бег по ступенькам», «кукушка» и др.; изображение настроения в звуках (можно проводить подбор звучания на текстовую основу); проигрывание мелодии с пением или проговариванием стихов (можно с простыми аккордами); импровизация на заданный ритм; развитие сочиняемой мелодии от заданной интонации; исполнение мелодии в разных жанрах (песенная мелодия исполняется в ритме польки, вальса, марша и т.д.).

Однако, методические рекомендации по импровизации на фортепиано в основном включают целый ряд серьезных требований к подготовке тех, кто

осваивает процесс сочинительства музыки, что не оставляет возможности использовать простые и доступные техники в организации досуга. Например, на сайте «Импровизация в музыке: понятие и методы» [3] даются рекомендации по подготовке к занятиям импровизацией и указывается, что начинающему в этой области нужно: «...изучить все ноты, получить базовые и основные знания музыки, разобраться в ладах и тональностях, предварительно изучив множество мелодий, изучить простые аккорды из 3 звуков» и т.д. [3], что, несомненно, хорошо, но тормозит процесс.

Практика показывает, что методические указания будут малопонятны без видеоуроков и методических материалов, разработанных специально для начинающих. На основе анализа Интернет-ресурсов было выявлено, что существует определенная база уроков по импровизации и сочинению музыки, на каждом из которых можно научиться определенным художественным техникам импровизации на клавишных инструментах. На YouTube представляются в видеоуроках и целых курсах новые всевозможные методики и техники свободного музицирования на фортепиано в виде импровизации, что требует внедрения их в общую практику: «Научиться импровизировать на фортепиано» Валерия Дементьева [2], «Импровизировать может каждый» Сергея Филимонова [6], «Секреты роскошной игры на пианино» Виктории Юдиной, «Импровизация на рояле» Ирины Смирновой, «Научись импровизации на пианино за 10 мин. 3 правила + демонстрация», отдельные авторские методики и много других.

Желание ежедневно осваивать игру на фортепиано требует практической реализации в последовательных действиях на основе инструктажа, который дает преподаватель или можно найти самостоятельно в методических указаниях (например, в текстовых материалах и видео в интернете). В рамках статьи можно дать несколько направлений работы по импровизации и сочинению музыки в качестве примера.

Первое задание вводного характера – посадка за клавишным инструментом. Клавишный инструмент – это не только рояль, пианино, но и клавишный синтезатор. Оптимальной является работа за пианино, которое соединяет в себе основные стандарты по высоте, ширине клавиш, количеству октав, натуральности звучания. Посадка за инструментом должна быть высокая, чтобы руки свободно падали на клавиши, плечи не зажимались (представьте, как садится за стол судья в мантии, как он всегда ровно держит спину, не позволяя себе горбиться). Не бойтесь ударять подушечками пальцев по клавишам (по центру, слева, справа) – инструмент называется клавишно-ударный. Тренировка с целью правильной посадки, наблюдение за собой постепенно перейдут в привычку и будут соблюдаться автоматически.

Второе задание – импровизация в китайском стиле. До того, как начать играть со звуками за клавишным инструментом, представьте себе, какие действия Вы раньше производили пальцами. У многих это будет набор букв или цифр на клавиатуре компьютера. Найдите глазами черные клавиши и начните нажимать их в любом порядке (только черные клавиши!). Потом вспомните звучание китайской мелодии и постарайтесь просто бессознательно подражать. Начать игру можно с любой черной клавиши, но в данном случае, начнем с черной клавиши крайней слева из трех (фа-диез), чтобы в конце вернуться к ней. В левой руке также можно периодически играть левую черную клавишу из трех на октаву ниже (фа-диез), как бы аккомпанируя получившейся мелодии. Посмотрите в Интернете видеоурок «Импровизация на пианино по черным клавишам». Серия видеоуроков, обучающих импровизации по черным клавишам – часть онлайн-курса по свободной игре на пианино «10 шагов к музыкальной свободе». Начинайте подражать, в то же время не старайтесь точно повторять мелодию. Импровизируйте в разном темпе, с различной громкостью. У Вас все получится!

Прогулка по белым клавишам (Валерий Дементьев – урок №1 [2]).

В. Дементьев предлагает пользоваться метрономом, на котором для первых упражнений выставляется 120 ударов в минуту. Нужно освоить движение по клавиатуре равными долями, сначала равными двум ударам метронома на одном звуке (а можно просто считать – раз-два, раз-два). То есть, при игре на фортепьяно можно мерять доли-шаги по времени метрономом, а можно просто считать. Рекомендуются выбрать тональности самые простые: до мажор или ля минор (они получаются сами собой, если играть по белым клавишам и сделать главным звуком, к которому стремится мелодия «До» или «Ля»). Ориентиром можно выбрать ноту «ДО», которая находится в центре клавиатуры. Понятие из теории музыки, которое нам поможет – это метр, движение долями. Затем делаем прогулку пальцами по белым клавишам, двигаясь равномерными долями на один счет/удар – раз, раз, раз, раз и т. д. Следующим действием будет освоение звуков на два удара (так называемые половинные ноты) с периодическим переходом на одноударные в рамках одной импровизации. Видеоурок Валерия Дементьева № 1 нужно посмотреть не менее двух раз [2], для того, чтобы сначала понять идею и правила, на которых основана данная элементарная техника импровизирования, а затем разобраться в конкретных методических указаниях.

Импровизируем двумя руками. Начинаем играть левой рукой три звука аккорда. Эта техника импровизации подходит больше для старшеклассников или взрослых, у которых рука побольше, хотя они также в игре на фортепиано начинающие. Потребуется играть простые аккорды, но в широком

расположении, для чего и нужна рука не самая маленькая. С. Филимонов в своем видеоуроке специально для начинающих приводит самые понятные и реальные сравнения – с приготовлением блюд из разных известных ингредиентов, со сном, чтобы объяснить акт творчества и действий, направленных на создание звуковых конструкций [7]. Из простых элементов, которые им показаны и объяснены, можно создавать интересные импровизации. Такой простой элемент может состоять от двух-трех до пяти звуков. Получается элементарное сочинение музыки: простая тональность – ля минор, простые аккорды, которые показано, как играть, и короткий придуманный мотив из двух звуков повторяется небольшими фразами. Посмотрите в интернете видеоурок С. Филимонова, попытайтесь выучить сначала аккорды с показа на синтезаторе. Легко будет добавить мелодию из двух нот. А теперь добавляйте мелодию, музыкальное развитие требует варьированного повтора.

Таких несложных техник импровизации на фортепиано немало, нужно только настроиться на их освоение и попытаться работать не только со своим педагогом, но и самостоятельно с материалом видеоуроков по данной теме, что обеспечит больше шансов в освоении данного вида творчества.

Литература:

1. О. Булаева, О. Геталова. Учушь импровизировать и сочинять. Практическая тетрадь по импровизации № 1. Санкт-Петербург: Композитор, 1998. – 20 с.

2. Дементьев, В. Научиться импровизировать на фортепиано. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=tzqWjMm0uno> . – Дата доступа: 09.01.2018.

3. Импровизация в музыке: понятие и методы . – Режим доступа: <https://muzzproj.ru/improvizacziya-v-muzyike.html> . – Дата доступа: 09.01.2018.

4. Леонтьева, О. Т. «Карл Орф» / О. Т. Леонтьева. – М.: Музыка. – 1984. – 334 с.

5. Усачева, В. О. Сочинение и импровизация музыки на уроках и во внеурочное время (опыт исследования проблемы) / В.О. Усачева. – М., 2002. – 5,0 п.л.

6. Филимонов, С. Импровизировать может каждый. Стрим от онлайн-школы фортепиано. – Режим доступа: [muzvideo2.ru https://www.youtube.com/watch?v=2RWtNeUuYcE](https://www.youtube.com/watch?v=2RWtNeUuYcE) . – Дата доступа: 09.01.2018.

Тема 3. Модели организации импровизации и сочинения музыки

(Лекции 5-6)

1. Методологическая роль принципов сочинения музыки (тождества и контраста) в освоении алгоритмов музыкального творчества.
2. Практические модели в музыкальной и полихудожественной импровизации. Сочинение музыки на основе компьютерных технологий.
3. Музыкально-живописные композиции в творчестве школьников. Музыкальная импровизация на основе игровых технологий на разных возрастных этапах.

О проявлении принципов тождества и различия (повторности и контраста) в ладогармонической организации музыкального произведения

Ю.Н. Бычков, Москва, 1985. <http://yuri317.narod.ru/lad/tora.htm>

Сравнение, установление тождества и различия является важнейшим и едва ли не первым принципом человеческого мышления, широко применяемым как в обиходном, так и в научном, а также художественном мышлении. "Можно предположить, - пишет Б. Черняк (1977, с. 14), что... исходным признаком ("клеточкой"), характеризующим собой... любую форму рационального мышления..., является единство понятий устойчивости и изменения". Понятия эти отражают кардинальное свойство явлений действительности - их сходство и различие между собой.

Действенную роль играют эти универсалии и в музыкальном мышлении, проявляясь здесь как в речевом, так и в языковом аспектах. В процессе создания и восприятия музыкального произведения (речевой аспект музыкального мышления) многообразное действие принципов тождества и различия (повторности и контраста) лежит в основе его формирования на разных структурных уровнях, начиная с соотношения звуков мелодии и кончая соотношением частей цикла. Прямое отношение имеет оно к вопросам единства и разнообразия музыкального произведения, его целостности и расчлененности, эстетического совершенства и содержательности. В системе музыкального языка сравнение выступает как способ классификации и оценки звуковых построений, как механизм, позволяющий осуществить их семантическую соотнесенность между собой.

В музыкознании давно уже разрабатываются вопросы, связанные с осознанием значения повторности и контраста для построения музыкального произведения. Значительное внимание уделит этому Н. Riemann (см., в

частности, 1897, S. 30), ряд интересных соображений высказал Г. Катуар (1934, с.72-73).

Глубокая разработка вопроса дана Б. Асафьевым (1971), немало нового и существенного высказали в своих трудах С. Скребков (1980, с. 81 и далее), В. Цуккерман (1967, с. 337 и далее), В. Бобровский (1978, с. 31 и др.).

Во всех упомянутых работах рассмотрение вопроса о тождестве и различии (повторности и контрасте) музыкальных построений проводится, прежде всего, в отношении музыкального тематизма вообще, без специального акцента на принципах сопоставления звуковых построений по отдельным параметрам (ритм, звуковысотность, ладовая и гармоническая характеристика). В последние годы, ознаменованные углубленным изучением различных сторон музыкальной организации, наметилась тенденция к выяснению роли тождества и различия в специфических подсистемах, лежащих в основе музыкальной речи, например, в области метроритма, лада и гармонии.

Так В. Холопова (1983) рассматривает такие проявления принципов тождества и различия в музыкальном ритме как квадратность и неквадратность, симметрия и асимметрия, регулярность и нерегулярность, мономерность и пр.

В связи с активным изучением ладогармонического языка в музыке XX века исследователи специально останавливаются на роли тождества и различия в построении современных звуковысотных структур. При этом особенно большое внимание уделяется тождеству (повторности). Четко осознавая методологическую роль этой категории для анализа современных ладогармонических систем, Ю. Холопов (1974, с. 283) устанавливает "три основных типа повторности:

1. одноголосно-мелодическая повторность - в широком смысле имитация мотива;
2. повторность многоголосных комплексов – последование аккордов;
3. повторность звуковых групп (не совпадающая ни с имитацией, ни с аккордом) - проведение серии (в широком смысле слова).

Интересные соображения, касающиеся данного предмета, находим мы в статье Г. Кочаровой (1977, с. 114-116). Анализируя прием интонационного и гармонического "мультиплицирования", она указывает на его горизонтальное и вертикальное действие (в частности, при полигармонии), выделяет точное и вариантное мультиплицирование (например, обратно-симметричные структуры, подчеркивающие "зеркальное" расположение аккорда)» Согласно Г.

Кочаровой., к мультиплицированию примыкает использование интонационного единства двух основных координат - вертикальной и горизонтальной. Значение мультиплицирования автор статьи видит в том, что этот прием "способствует рельефной структурности музыкальной ткани и гибкому соотношению непринужденности и регламентированности в ее организации".

Что касается роли различия в ладогармонической организации, то ряд интересных соображений высказал об этом В. Берков (1962, с. 116; 1971, с. 225), указавший на конструктивное и выразительное значение ладового контраста. О необходимости анализа структурных и высотных различий звуковых групп, установления градаций их качеств пишет Ю. Холопов в статье, посвященной методологии анализа современной гармонии (1978, с. 176). Немало материала о роли различий (контраста)

найдем мы в работах, посвященных конкретным вопросам ладогармонической организации. Но в целом нужно признать, что значение различия осознано не столь полно, как роль тождества. Это можно объяснить тем обстоятельством, что современный уровень изучения гармонии требует прежде всего осознания оснований единства той или иной звуковысотной системы. Вопросам их внутренней дифференциации, способов развития уделяется пока относительно меньшее внимание. Между тем в ладовой и гармонической организации принципы тождества и различия действуют в глубокой диалектической связи, дополняя и обуславливая друг друга.

Задача настоящей статьи - комплексно рассмотреть вопрос о роли тождества и различия в ладогармонической сфере, показать, что здесь (как и во всех других сторонах музыкальной организации) они находятся в состоянии подвижного равновесия, постоянно взаимопроникают. Опираясь, в основном, на материал народной и классической музыки, мы рассматриваем вопрос в достаточно отвлеченной форме, что позволяет считать полученные результаты методологически значимыми. В определенной степени они могут быть экстраполированы на современные ладогармонические системы. Нас не должны смущать изменчивость и постоянное обновление внешних форм выражения. Глубинные закономерности музыкального мышления, лежащие в их основе, значительно менее подвижны.

* * *

Принципы тождества и различия проявляются в ладогармонической организации на разных уровнях и в разных планах. Самая простая, а вместе с тем фундаментальная и универсальная форма тождества и различия ладовых элементов[1] опирается на материально-звуковое единство музыкальной ткани.

Всякий ладовый и гармонический элемент представляет собой звук определенной высоты (высотность) или их сочетание. Различие звуков легко осознается - это разные звуки. Но эти разные звуки отличаются один от другого в одном отношении – по высоте – и в этом смысле заключают в себе момент тождества.

Другая форма тождества и различия ладовых элементов - по их внутренней структуре. Структуры двух ладовых (или гармонических) элементов могут быть полностью идентичными, включать в себя лишь некоторые инвариантные моменты или существенно различаться между собой. При этом следует указать на различную природу ладовых структур. Известно, что ладовые и гармонические явления организуются в музыке по горизонтали (мелодическая интонация, мотив и т.д.), по вертикали (интервал, созвучие, аккорд), так и в переплетении этих измерений (гармонический оборот). Принципы тождества и различия действуют, естественно, в каждой из этих сфер. Далее. Существуют ладовые элементы (единицы) различного уровня - от отдельных звуков (ступени лада, тоны аккорда) до развернутых гармонических построений. На всех этих масштабных уровнях мы также можем отметить действие принципов тождества и различия. Каждый уровень организации (как мы увидим позже) предполагает особые формы ладового тождества и различия.

Кроме того, в музыкальном процессе возможно соответствие (сходство) или различие принципов организации ладовых элементов различной формы и уровней. Это еще одна сфера приложения рассматриваемых нами принципов.

Звуковая структура, как совокупность связей и отношений между звуками, составляющими тот или иной ладовый элемент, является одним из оснований для формирования его качественной характеристики. Качественная определенность ладового элемента складывается из ряда составляющих. Мы можем выделить в ней динамический, колористический и характеристический компоненты. Динамическая характеристика присуща как мелодическим ладовым построениям, так и гармоническим комплексам (вертикалям) — последнее фиксируется обычно термином "гармоническое напряжение". Правильнее было бы определять этим термином динамическую характеристику гармонической последовательности, которая складывается из напряженности составляющих ее аккордовых комплексов и динамики гармонического движения. И, наконец, специфическую ладовую динамику обнаруживает полифоническая ткань. Она включает в себя ладовую динамику отдельных голосов, напряженность вертикали, динамику функционально-гармонического развития, но добавляет ко всему этому разноплановость,

дифференцированность "силовых напряжений" различных голосов и пластов фактуры.

Таким образом,, одно лишь перечисление сфер, в которых проявляется ладовая динамика, показывает сколь большими ресурсами выразительности она располагает. Разнообразие средств и приемов ладовой динамики не исключает возможности их классификации, выявления общего, тождественного в динамически разнородном материале. К этому следует добавить, что на тождественность ладовых элементов указывает уже то обстоятельство, _что все они могут рассматриваться с точки зрения их динамической напряженности. Динамическая характеристика ладового элемента является столь же фундаментальным его свойством как высотная определенность.

Еще одну качественную характеристику – колорит - имеют такие элементы гармонических ладов, как аккорд, созвучие, аккордовая последовательность. Определяемая во многом акустическими факторами, эта сторона гармонического качества испытывает вместе с тем влияние мелодико-интонационных и ладовых факторов. В области гармонического колорита также действуют принципы тождества и различия. В развитии музыкального произведения могут быть выявлены моменты колористического сходства и контраста, приемы колористической филировки.

И, наконец, ладовые, средства, обнаруживают еще одну сторону своей качественной определенности - характеристический момент. Он не может быть сформирован на основе одной лишь звуковой структуры – последняя является только его материальным носителем, наподобие лингвистического знака. Но степень произвольности характеристического значения ладовых элементов (или ладового строя музыкального, произведения) весьма не высока. Их можно отнести к разряду знаков-признаков. Они формируются в процессе функционирования музыкального искусства и могут быть подразделены на признаки жанровые и стилевые (индивидуальные, национальные, исторические).

Стремление к стилистическому единству произведения определяет собой единство (тождественность) характеристической стороны ладогармонических построений. Ладовые характеристические противопоставления возможны, большей частью, лишь на уровне относительно крупных и завершенных разделов музыкальной формы (как, например, при сопоставлении русской и восточной тем в музыкальной картине А. Бородина "В Средней Азии"). Несколько иначе обстоит дело в отдельных произведениях современной музыка, использующих приемы полистилистики. Здесь более систематически

проводится сопоставление ладогармонических построений по характеристическому признаку.

Особый вопрос - соотношение структурного тождества (или различия) ладовых и гармонических элементов и их качественной определенности. Если рассматриваемые элементы принадлежат к одному и тому же уровню организации, то структурное родство приводит к близости их качественной характеристики. В частности, они могут иметь сходный динамический профиль или (если речь идет о гармонических явлениях) единую колористическую характеристику. При структурном подобии элементов различного иерархического уровня вопрос о качественном родстве элементов решается значительно сложнее. Но и в этом случае могут иметь место некоторые, соответствия. Так, замкнутые терцовые циклы (например, C-As, E-C), представленные в форме аккордово-гармонического оборота или, с другой стороны, - как тональный план относительно развернутого гармонического построения, сходны не только в структурном, но также в динамическом и колористическом отношениях.

Тождественность ладовых элементов может выступать еще в одной форме, определяемой не их внутренним строением, а той

системой, к которой они принадлежат. Именно принадлежность к системе выступает как фактор тождества. Здесь мы наблюдаем дифференциацию единого, "различение тождественного" (см. А. Райбекас, 1977, с. 147). Проявления такого рода тождества имеют место в области ладогармонической организации во всех тех случаях, когда можно говорить о подчинении интонационного процесса устоявшемуся ладу, его нормам и закономерностям. Так ступени, мелодические интонации, аккорды и гармонические последовательности мажорного лада имеют в нем свою меру и единое основание и в этом смысле включают в себя момент тождества.

Местом в системе обусловлена также тождественность элементов, выполняющих в ней (или способных выполнять) сходные функции. Так все гармонии доминантовой (или субдоминантовой) группы, даже весьма отличающиеся по звуковому составу и структуре, несут в себе момент тождества. Тождественны в определенном отношении различные варианты той или иной ступени лада, например, разновидности IV ступени в приводимых ниже пентахордах.

Тот факт, что все они обозначаются одной нотой и понимаются как варианты одной ступени, говорит о признании теорией музыки этого тождества.

Момент "системного тождества" может быть отмечен не только в элементах, выполняющих сходные (или аналогичные) функции в ладовой системе, но также в элементах, которые функционально противостоят и тем самым дополняют друг друга. Устой и неустой - противостоящие элементы в любой ладовой системе. Но именно потому, что они взаимопологают и дополняют друг друга, имеют в другом свое собственное отрицание, они также несут в себе момент тождества.

Материально-звуковая (высотная), структурная и системная формы тождества ладовых элементов диалектически взаимосвязаны. Элементарное, на первый взгляд, осмысление высотности, ощущение и переживание высоты звука невозможно без различения звуков по высоте, без осознания их высотного отношения. Причем с самого начала (прежде всего в речи, а затем в музыке), это различение должно было иметь некоторое смысловое значение. Следовательно, мы можем говорить о содержательной, интонационной (в асафьевском понимании этого слова) природе тождества различных звуков как высотностей. С другой стороны, структурная инвариантность ладовых элементов включает в себя первичное звуковое тождество, представляет собой отношения звуков определенной высоты.

Что касается тождественности ладовых элементов на основе их принадлежности к определенной системе, то она включает в себя, в свою очередь, структурное тождество элементов. Это может проявляться в прямом соответствии структур. Так аккордовая вертикаль классической гармонии всегда строится по терциям, а порою имеет место еще более близкое родство созвучий - все они представляют собой консонирующие трезвучия. В других случаях структурное родство (тождественность) элементов системы проявляется опосредованно, в форме их соизмеримости, соотнесенности. Так тождественность секунды и терции состоит в том, что один из этих интервалов является мерой для другого, а тождественность терции и кварты базируется на наличии у них общей меры - секунды.

Каждая ладовая система является, в сущности, системой мер, согласно которым строятся все ее элементы. С другой стороны, формирование ладовой системы возможно лишь на основе такого сочетания различного, которое имеет общую меру или путем сведения различного к единой мере.

Таким образом, мы можем констатировать многообразие форм диалектического взаимопроникновения моментов тождества и различия в ладовых элементах. Но мера сходства и различия ладовых элементов весьма подвижна. В одних случаях преобладает момент тождества, в других - момент различия. Существуют и такие ладовые соотношения, где эти моменты более или менее уравновешены. Ладовый процесс может строиться на основе повторности, когда различия между составляющими его элементами сводятся, в основном, к одновременности их звучания. Существенную роль в ладовом процессе играет ладовое или гармоническое варьирование (имеем в виду такие случаи, когда инвариантность различных построений включает в себя ладовый момент). Что касается ладовых противопоставлений, то это могут быть противопоставления элементов по структуре и качеству, а также противопоставления по высотному положению и функциональной принадлежности.

Развитие способности к импровизации в свободном музицировании на клавишных инструментах

Т.П.Королева канд. пед. наук, доцент,

г. Минск, БГПУ имени М.Танка

Аннотация. В статье рассматривается проблема освоения всеми желающими (без специальной музыкальной подготовки) элементарных художественных техник и приемов музыкальной импровизации на клавишных инструментах – фортепиано или синтезаторе. Раскрываются вопросы актуальности данной проблемы, ее разработанность в музыковедческой и методической литературе, проводится анализ существующей практики, а также материалов Интернет-ресурсов с целью популяризации самообразования на досуге в данной области.

Annotation. The article examines the problem of mastering all elementary (without special musical preparation) elementary art techniques and techniques of musical improvisation on keyboard instruments – piano or synthesizer. The questions of relevance of this problem, its development in musicological and methodological literature, the analysis of existing practice, as well as materials of Internet resources with the purpose of popularization of self-education at leisure in this area are revealed.

Ключевые слова: организация досуга, импровизация на клавишных инструментах, свободное музицирование, элементарные методики и техники музыкальной импровизации.

Key words: the organization of leisure, improvisation on keyboard instruments, free music making, elementary techniques and techniques of musical improvisation.

Актуальность проблемы. В жизни каждого человека немалое место занимает досуг, когда выбор занятия не зависит от постоянного режима, от необходимости выполнять учебные задания школы, вуза, делать проекты, связанные с работой. Однако, сфера досуга также требует организации, так как при полной неуправляемости может превратиться в пустую трату времени, формирование отрицательных привычек и нездорового образа жизни. Особую актуальность проблема организации свободного времени приобретает с распространением компьютерных технологий, многообразием мультимедийных игровых программ, что связано с опасностью игровой увлеченности детей и молодежи и передвижения реального живого мира на второй план.

Музицирование традиционно является одной из форм культурно-досуговой деятельности, где царит творчество, хорошее настроение, создаются предпосылки для развития общих и музыкальных способностей. Большое распространение получили праздники с коллективным музицированием, хоровое пение, концерты, музыкальные спектакли и театрализации, подготовка музыкально-хореографических композиций, музыкально-танцевальные программы, музыкальные игры, организованное или самостоятельное слушание музыки. Участие в этих видах и формах музыкального творчества формирует интерес и любовь к музыкальному искусству, желание самостоятельно заниматься музыкой на досуге. Импровизация и сочинение музыки на фортепиано или электронных клавишах может выступать как форма досуга и одно из самых интересных и творческих занятий. Однако существует противоречие – еще недостаточное количество педагогов-музыкантов сами сочиняют музыку, большинство из них не умеет научить техникам импровизации своих учеников из-за методической неразработанности данного вопроса. Традиционно считается, что сочинять музыку могут лишь избранные. Но если сравнить с сочинением стихов, то оказывается, что самовыражаются в поэтических строках каждый второй. В сочинении музыки, как и в других видах искусства, есть свой профессиональный инструментарий, свои профессиональные средства, секреты, при постижении которых открываются возможности приобщения к творчеству в данном виде. Потому важно подготовить к этой работе педагогов, а также сделать методические разработки (описания) доступных для всех желающих художественных техник импровизации.

Средняя часть. В области технологий импровизации и сочинительства музыки имеется литература, где раскрываются разные стороны данной

проблемы. Самым разработанным является вопрос о взаимодействии композиторского творчества и исполнительской импровизации в художественной практике разных эпох, анализируется импровизаторский талант композиторов-исполнителей (И.С. Бах, В.А. Моцарт, Ф. Лист, Ф. Шопен и др.). В теории вопроса о сущности, специфике и видах импровизации также наработано достаточно материала, где дается понятие и характеристика данной области музыкального творчества (А. Алексеев, Н. Гуляницкая, Э. Денисов, Ю. Холопов и др.). Много работ посвящено специфике импровизационного искусства в джазовом стиле: И. Бриль, Дж.Ф. Мэхиген, О. Хромушин, Ю. Чугунов, диссертационные исследования, как, например, Ю.Г. Кинуса «Импровизация и композиция в джазе» [4]. Методические аспекты обучения инструментальной импровизации для раннего возраста можно найти в музыкально-педагогическом творчестве К. Орфа [5], а также современных авторов (Т. Боровик, О. Булаева, О. Геталова, А.Л. Маклыгин, О. Степурко, А. Сухих, Д. Шайхутдинова и др.). Иностранная литература по данному вопросу включает таких авторов, как П. Бернارد (Burnard P.), К. Делла Пьетра (Delia Pietra C), П. Кэмпбелл (Campbell P.), Р. Макмиллан (McMillan R.) и др.

Музыкальная импровизация также рассматривалась как вид деятельности, необходимый для включения на занятиях в общеобразовательной школе Н. Вишняковой, Д. Кабалевским, Г. Кагановичем, К. Орфом, В. Усачевой, П. Халабузарь и др. Так, в России концепция творческого развития ребенка на основе метода сочинения и импровизации музыки в системе общего и дополнительного образования В.Усачевой получила воплощение в учебных программах, учебниках, конкретных методиках [6].

На основе анализа данной литературы можно найти определения и понятия, необходимую терминологию, виды и формы импровизации и сочинения музыки, характеристики специфики работы в области «композиторского» творчества и адаптировать их для любителей. Например, для заявленной нами проблемы подходит адаптированное к пониманию определение «Музыкальная импровизация – особый вид художественного творчества, при котором произведение создается непосредственно в процессе исполнения».

Обнаруживается целый ряд различных приемов и методик импровизации, среди которых подойдут любителям для свободного музицирования на досуге такие:

а) методика диалогической импровизации (вопрос-ответ: первая фраза играет педагог или родитель – ответ играет ученик), диалог можно подкрепить, придумав слова;

б) представление эмоционально-образной ситуации и подбор звуковых аналогий на данную ситуацию, например, «падают листья в

саду», «шагают солдаты», «дождик», «отъезжает поезд», «бег по ступенькам», «кукушка» и др.;

с) изображение настроения в звуках (можно проводить подбор звучания на текстовую основу);

д) проигрывание мелодии с пением или проговариванием стихов (можно с простыми аккордами);

е) импровизация на заданный ритм;

ф) развитие сочиняемой мелодии от заданной интонации;

г) исполнение мелодии в разных жанрах (песенная мелодия исполняется в ритме польки, вальса, марша и т.д.).

Однако, методические рекомендации по импровизации на фортепиано в основном включают целый ряд серьезных требований к подготовке тех, кто осваивает процесс сочинительства музыки, что не оставляет возможности использовать простые и доступные техники в организации досуга. Например, на сайте «Импровизация в музыке: понятие и методы» [3] даются рекомендации по подготовке к занятиям импровизацией и указывается, что начинающему в этой области нужно: «...изучить все ноты, получить базовые и основные знания музыки, разобраться в ладах и тональностях, предварительно изучив множество мелодий, изучить простые аккорды из 3 звуков» и т.д. [3], что, несомненно, хорошо, но тормозит процесс.

Практика показывает, что методические указания будут малопонятны без видеоуроков и методических материалов, разработанных специально для начинающих. На основе анализа Интернет-ресурсов было выявлено, что существует определенная база уроков по импровизации и сочинению музыки для любителей музыки, на каждом из которых можно научиться определенным художественным техникам импровизации на клавишных инструментах. На YouTube представляются в видеоуроках и целых курсах новые всевозможные методики и техники свободного музицирования на фортепиано в виде импровизации, что требует внедрения их в общую практику организации досуга: «Научиться импровизировать на фортепиано» Валерия Дементьева [2], «Импровизировать может каждый» Сергея Филимонова <https://www.youtube.com/watch?v=2RWtNeUuYcE> [7], «Секреты роскошной игры на пианино» Виктории Юдиной, «Импровизация на рояле» Ирины Смирновой, «Научись импровизации на пианино за 10 мин. 3 правила + демонстрация», отдельные авторские методики и много других.

Желание ежедневно осваивать игру на фортепиано требует практической реализации в последовательных действиях на основе инструктажа, который дает преподаватель или Вы самостоятельно находите в методических указаниях (например, в текстовых материалах и видео в интернете). В рамках статьи

можно дать несколько направлений работы по импровизации и сочинению музыки в качестве примера.

Первое задание вводного характера – посадка за клавишным инструментом. Клавишный инструмент – это не только рояль, пианино, но и клавишный синтезатор. Оптимальной является работа за пианино, которое соединяет в себе основные стандарты по высоте, ширине клавиш, количеству октав, натуральности звучания. Посадка за инструментом должна быть высокая, чтобы руки свободно падали на клавиши, плечи не зажимались (представьте, как садится за стол судья в мантии, как он всегда ровно держит спину, не позволяя себе горбиться). Не бойтесь ударять подушечками пальцев по клавишам (по центру, слева, справа) – инструмент называется клавишно-ударный. Тренировка с целью правильной посадки, наблюдение за собой постепенно перейдут в привычку и будут соблюдаться автоматически.

Второе задание – импровизация в китайском стиле. До того, как начать играть со звуками за клавишным инструментом, представьте себе, какие действия Вы раньше производили пальцами. У многих это будет набор букв или цифр на клавиатуре компьютера. Найдите глазами черные клавиши и начните нажимать их в любом порядке (только черные клавиши!). Потом вспомните звучание китайской мелодии и постарайтесь просто бессознательно подражать. Начать игру можно с любой черной клавиши, но в данном случае, начнем с черной клавиши крайней слева из трех (фа-диез), чтобы в конце вернуться к ней. В левой руке также можно периодически играть левую черную клавишу из трех на октаву ниже (фа-диез), как бы аккомпанируя получившейся мелодии. Посмотрите в Интернете видеоурок «Импровизация на пианино по черным клавишам». Серия видеоуроков, обучающих импровизации по черным клавишам – часть **онлайн-курса по свободной игре на пианино [«10 шагов к музыкальной свободе»](#)**. Начинайте подражать, в то же время не старайтесь точно повторять мелодию. Импровизируйте в разном темпе, с различной громкостью. У Вас все получится!

Прогулка по белым клавишам (Валерий Дементьев – урок №1 [2]).

В. Дементьев предлагает пользоваться метрономом, на котором для первых упражнений выставляется 120 ударов в минуту. Нужно освоить движение по клавиатуре равными долями, сначала равными двум ударам метронома на одном звуке (а можно просто считать – раз-два, раз-два). То есть, при игре на фортепьяно можно мерять доли-шаги по времени метрономом, а можно просто считать. Рекомендуется выбрать тональности самые простые: до мажор или ля минор (они получаются сами собой, если играть по белым клавишам и сделать главным звуком, к которому стремится мелодия «До» или «Ля»). Ориентиром можно выбрать ноту «ДО», которая находится в центре клавиатуры. Понятие из теории музыки, которое нам поможет – это метр,

движение долями. Затем делаем прогулку пальцами по белым клавишам, двигаясь равномерными долями *на один счет/удар* – раз, раз, раз, раз и т. д. Следующим действием будет освоение звуков на два удара (так называемые половинные ноты) с периодическим переходом на одноударные в рамках одной импровизации. Видеоурок Валерия Дементьева № 1 нужно посмотреть не менее двух раз [2], для того, чтобы сначала понять идею и правила, на которых основана данная элементарная техника импровизирования, а затем разобраться в конкретных методических указаниях.

Импровизируем двумя руками. Начинаем играть левой рукой три звука аккорда. Эта техника импровизации подходит больше для старшекласников или взрослых, у которых рука побольше, хотя они также в игре на фортепиано начинающие. Потребуется играть простые аккорды, но в широком расположении, для чего и нужна рука не самая маленькая. С. Филимонов в своем видеоуроке специально для начинающих приводит самые понятные и реальные сравнения – с приготовлением блюд из разных известных ингредиентов, со сном, чтобы объяснить акт творчества и действий, направленных на создание звуковых конструкций [7]. Из простых элементов, которые им показаны и объяснены, можно создавать интересные импровизации. Такой простой элемент может состоять от двух-трех до пяти звуков. Получается элементарное сочинение музыки: простая тональность – ля минор, простые аккорды, которые показано, как играть, и короткий придуманный мотив из двух звуков повторяется небольшими фразами. Посмотрите в интернете видеоурок С. Филимонова, попытайтесь выучить сначала аккорды с показа на синтезаторе. Легко будет добавить мелодию из двух нот. А теперь добавляйте мелодию, музыкальное развитие требует варьированного повтора.

В практике работы над исполнением музыкального произведения проблема сочинения небольших по объему фрагментов существует постоянно. Для музыкального искусства характерно довольно частое употребление приема использования чужих замыслов (интонаций, мелодий, тем) в собственном творчестве: обработки песен, вариации, цитирование, использование интонаций и др. Творческая практика многих крупнейших мастеров подтверждает, что сочинение музыки может начинаться с хорошо знакомой мелодии, когда в сознании возникают самые разные ее варианты. А. Эйнштейн отмечал, что у И. С. Баха была прямо-таки «потребность не изобретать тему музыкального произведения, а брать ее займы, готовой, у предшественников или современников и пересаживать на собственную полифоническую землю». Примерно также поступал и В. А. Моцарт, который нередко использовал музыкальный материал, заимствованный извне, как своего рода модели для собственного творчества — с тем только уточнением, что эти модели служили

для него своего рода трамплинами — он, по словам А. Эйнштейна, «взлетал выше и оказывался много дальше».

Для тех, кто занимается исполнением музыки, большую роль играют этюды — модели с определенными техническими трудностями, которые впоследствии могут встречаться в любых музыкальных произведениях. Многими выдающимися музыкантами-исполнителями высказывались советы по конструированию этюдов или упражнений с целью освоения технически сложных фрагментов произведения. Ученикам предлагается также конструирование упражнений на основе трудного фрагмента исполняемой пьесы с утрированием технической сложности. Такие упражнения должны возникать из каждого конкретного случая. Если встретился с какой-нибудь пассажем, который при исполнении сразу технически не получается, может быть *сочинено* упражнение, которое заключается в том, что нужно преодолеть ту же трудность: выделить из пассажа основную сущность и играть отдельно с разным ритмом, разными штрихами, добавлением количества звуков, тренируя пальцы.

Таких несложных техник импровизации на фортепиано немало, нужно только настроиться на их освоение и попытаться работать не только со своим педагогом, но и самостоятельно с материалом видеоуроков по данной теме, что обеспечит больше шансов в освоении данного вида творчества.

Потребность личности в самопознании на основе искусства, самовыражении, раскрытии духовного начала может приобрести новые пути на основе доступных и понятных художественных техник свободного инструментального музицирования в виде импровизации и сочинения музыки на фортепиано. Настоящее вдохновенное творчество приходит к тем, кто постоянно развивал свои способности в художественной деятельности и кому есть что выразить.

Литература:

1. О. Булаева, О. Геталова. Учись импровизировать и сочинять. Практическая тетрадь по импровизации № 1. Санкт-Петербург: Композитор, 1998. – 20 с.
2. Дементьев, В. Научиться импровизировать на фортепиано. – Режим доступа: <https://iblogger.ru/play.php?video=tzqWjMm0uno>. – Дата доступа: 09.01.2018.
3. Импровизация в музыке: понятие и методы . – Режим доступа: <https://muzzproj.ru/improvizacziya-v-muzyike.html> . – Дата доступа: 09.01.2018.
4. Кинус, Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Ростов-на-Дону, 2006. – 161 с.
5. Леонтьева, О. Т. «Карл Орф» / О. Т. Леонтьева. – М.: Музыка. – 1984. – 334с.

6. Усачева, В. О. Сочинение и импровизация музыки на уроках и во внеурочное время (опыт исследования проблемы) / В.О. Усачева. – М., 2002. – 5,0 п.л.
7. Филимонов, С. Импровизировать может каждый. Стрим от онлайн-школы фортепиано. – Режим доступа: muzvideo2.ru
<https://www.youtube.com/watch?v=2RWtNeUuYcE> . – Дата доступа: 09.01.2018.

Тема 4. Инновационные модели в организации слушания музыки

(Лекции 7-8)

1. Реализация инновационного подхода к управлению процессом восприятия музыки в авторских моделях работы со слушателями. Методика комплексно-волнового урока (М. Казиник).

2. Диалог школьных предметов в моделирование комплексно-волнового взаимодействия по методике М. Казиника «Школа будущего». Авторские модели работы со слушателями (А. Варгафтик, П. Вайль).

3. Компаративный анализ в музыкальном обучении. Музыкальное расследование. Презентации и проекты как инновационные технологии музыкального воспитания. Теория единого культурного поля в изучении музыкального искусства.

Реализация инновационного подхода к управлению процессом восприятия музыки в авторских моделях работы со слушателями. Методика комплексно-волнового урока (М.Казиник).

Каждое поколение дарит миру радость красоты в произведениях искусства. Человечество укрепляется огромной силой любви и гармонии этих даров. И вновь и вновь рождается подлинная красота, о которой можно думать как о спасении. **Идея оздоровления личности и общества силой искусства** не нова. Преобразующая сила музыки использовалась в разной степени во все времена. К сожалению, о настоящем времени можно сказать, что потенциал искусства не лучшим образом используется в подготовке нового поколения к жизни.

Как эта идея – духовного питания и преображения личности через искусство - может заработать в учреждениях образования, в организации досуга человека любого возраста? И при этом приносить реальные плоды не только на уроках музыкального искусства, на специальных занятиях, но и на различного рода мероприятиях, где главной идеей было бы приобщение к культуре, к духовности. Само по себе существование подлинного искусства еще не является решением проблемы внедрения культуры в жизнь. Богатейшие духовные сокровища, художественные ценности, актуальность и значение которых проверены временем, тем не менее, во многом сокрыты, как будто за

семью замками и ключи к ним еще нужно найти. А без них тусклым и серым станет мир, черствыми станут сердца, и оскудеет мысль.

Как сделать так, чтобы устремленность к подлинному искусству, где можно черпать силы и вдохновение, постигать законы мироустройства и выстраивать мосты от прошлого к будущему были состоятельны? Как ввести во внутренний мир личности эмоциональный опыт, заложенный в искусстве поэзии, музыки, живописи? Как через потрясение души привести к пробуждению внутренней энергии каждого, к созидательному творчеству во имя гармонии и красоты?

Как-то вместе с отрицанием опыта социалистического строительства забываются общеизвестные и, в общем-то, важные лозунги: «Искусство принадлежит народу». А принадлежит ли подлинное искусство народу?

Если взять такую сферу, как слушание музыки (восприятие, хранение в памяти, размышление, творческое переосмысление, самопознание через искусство), можем ли мы сказать, что большинство людей является потребителями подлинного искусства?

В учебных пособиях по изучению музыкальной литературы так мало живой методики, сотни раз опробованных методических путей! Поколение меняется, меняется время и некогда изученное музыкальное явление уже требует другого прочтения и «неудобоваримой» становится та или иная позиция в музыковедческой литературе. Проблема во многом в том, что многие истины проговариваются в общем, но не хватает конкретики, зримых примеров, аргументов для подтверждения, осмысления и видения таких истин во всех деталях. Учебно-методические пособия абстрагировались от человека, от описания конкретных ситуаций. В методическом опыте преподавания искусства (с какой целью, что и как преподавать?), проведения встреч и занятий по воспитанию культуры заложено так много субъективного, что это существенно затрудняет выявление эффективных путей процесса. Потому так распространены ремесленнические каноны в методиках преподавания скрипки, фортепиано, музыки в общеобразовательной школе, в методике проведения хоровых занятий, организации слушания музыки и т.д. Нужен синтез теории и достойной практики в области просвещения и воспитания, нужны исследования и описания результатов многократно проверенного на практике позитивного опыта работы с искусством в любой аудитории. Появление описанных сценариев уроков, мероприятий, проведенных учителем или организатором один-два раза - это всего лишь гипотетический опыт, всего лишь модель для дальнейшего апробирования и поиска.

Передо мной стояла задача найти специалиста, практический опыт которого был бы осмысленным, ярким, многократно проверенным, глубоким, эффективным. А далее - выбрать из этого опыта такие идеи и модели методической работы, которые проявляются как живое духовное творчество, смогут послужить образцом методических решений, пригодятся в любой аудитории, в работе по любой программе, составят в совокупности методическую систему введения в мир искусства. И если в сказках для

оживления человека добывается мертвая и живая вода, то именно живой опыт на сегодняшний день составляет дефицит в методических поисках.

Михаил Казиник – один из проповедников классической музыки, многократно, если не тысячу раз, апробировавший созданные им методические этюды и целые лекции-концерты, концерты-спектакли, а в итоге – сложившуюся концепцию. Диалоги с Михаилом Казиником были задуманы как осмысление опыта духовного просвещения проповедника классической музыки в самых разных аудиториях от детской и юношеской до пенсионной. Это акценты в содержании лекций и бесед, это репертуарная подборка (не только музыка, но и примеры из других видов искусства), это поиск ключей к мастерской композитора, это проекты, презентации... Исследуется многолетний практический опыт Михаила Казиника, проводится работа по сбору и обобщению его методических находок. Наблюдая неоднократно искусство решения М. Казиником самых различных задач по обучению, развитию и воспитанию людей разного возраста, активному приобщению их к культуре, можно было констатировать необыкновенный эффект воздействия на способность к духовному развитию слушателей (за короткий срок мотивация к самообразованию и понимание сущности явлений в жизни и искусстве).

В диалогах с Михаилом Казиником обсуждаются проблемы общего музыкального образования и методические пути их решения в идеях и наглядных примерах. **Можно сказать, что эта книга - Методика музыкального просвещения и воспитания в примерах.**

Научное обобщение, становление и развитие теории всегда базировалось на исследовании практики, изучении явлений прошлого и настоящего в определенной области, особенно явлений ярких, привлекающих результатами и эффектом. Тем не менее, огромную ценность для совершенствования качества подготовки новых поколений к профессии и жизни представляет изучение опыта работы в творческих мастерских, в том числе и педагогических - Станиславского и Макаренко, Сухомлинского и Ильина, Шаталова и Амонашвили, Нейгауза и Метнера, Ростроповича и Дорлиак...

Материал выявляется в ходе публичных выступлений, при анализе видеозаписей и публикаций, в устных беседах и переписке. На основе единства в сущностных аспектах методической платформы выстраивается логика подачи содержания с целью раскрыть на конкретных примерах методические пути решения воспитания духовной культуры личности средствами искусства.

Т.П.Королева

**МУЗЫКА ДЛЯ ВСЕХ:
ДИАЛОГ О КЛЮЧЕВЫХ ПРОБЛЕМАХ МУЗЫКАЛЬНОГО
ПРОСВЕЩЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ**

Таисия Королёва: *Я предлагаю сразу начать разговор с обсуждения идеи: подлинное искусство – для всех, подлинная музыка – для всех. Для школьников и студентов, работающих и пенсионеров, для всех тех, кто не утратил стремления к духовному росту, к совершенствованию духа. Возможно ли приобщение к искусству всех и, тем самым, влияние на качество жизни целых поколений?*

Михаил Казиник: Искусство по сути своей – это грандиозная творческая энергия. Эта энергия для тех, кто способен воспринять ее. Она становится важнейшим критерием ценности жизни, носителем самого сокровенного, способного проявиться и во всех остальных сферах жизни и деятельности. В этом случае, как, скажем, и в случае подлинной любви к искусству, становится важным постижение неожиданных знаков. Раскрытие этих знаков может привести к овладению такими глубинами музыки, поэзии, изобразительного искусства, которые быстрее, чем наука, способны ответить на корневые вопросы бытия. Эти знаки или признаки – главное, что отличает искусство от неискусства. Иначе как понять, как осознать, что маленькая хоральная прелюдия И. С. Баха – высшее откровение. Иоганн Себастьян Бах спрессовывает в двух минутах звучания музыки такое количество духовной информации, энергии, мысли, что начинаешь задумываться о недавно открытых астрономами космических объектах с невероятной плотностью вещества – квазарах.

Только глубоко постигая искусство, начинаешь понимать, как велика ценность Человека и значимость человеческой жизни, какой судьбы достойно Человечество, породившее не только войны, тоталитаризм, нивелирование личности, разрушения, но и великое Творчество. Творчество, дающее Человеку право называть себя Человеком Разумным и путешествовать по Вселенной с гордо поднятой головой. Ибо подлинность творчества гениальных композиторов, поэтов, художников проявляется не в большей или меньшей красоте мелодий, аккордов, рисунков, поэтических образов или колорита, а в наличии невиданных глубин, открывающих иные измерения человеческого бытия, меняющих представления о жизни.

Мой практический опыт (тысячи слушателей в разных странах мира) показал, что нет барьеров для постижения подлинного искусства, если найден путь, найдена методика духовного восхождения для каждого, будь то ребенок, в том числе и трудный, или человек с большим жизненным опытом.

Т. К.: *Трудно переоценить универсальность опыта изучения искусств. Главное – это понять и найти качественные пути всеобщего просвещения. Направленность на преобразование души через обогащение ее художественными открытиями высочайшего уровня – это ли не главная цель в преподавании искусства?*

М. К.: Искусство должно преподаваться как спасение духовного по причине варварского нашествия материального. Если мы оторвем искусство от потребностей и трагедий сегодняшнего человека и, подобно Пушкину, будем повторять: «Прочь, непосвященные!», то погрязшее в «материальности» общество с удовольствием избавится от нас и заменит нас горшком, в котором варят пищу. («Печной горшок тебе дороже, Ты пищу в нём себе варишь»). Искусство и культура обязаны стать лекарством, окрылением. И, когда мои слушатели, выходя после выступления, говорят, что у них появилась особая энергия, им хочется немедленно что-то делать, что-то изменить в себе и в других, то я счастлив. Это значит – цель достигнута.

Т. К.: *Не кажется ли Вам, что в сфере общего музыкального образования наибольшие проблемы возникают в связи с недопониманием самой сути классической музыки, ее воспитывающей и развивающей роли, с невняtnостью постановки задач изучения классической музыки в ходе образовательного процесса? Не потому ли несовершенна и методика ее преподавания?*

М. К.: До тех пор, пока не поймут, что музыка нужна не для красоты только, не потому, что это признак принадлежности к кому-то или чему-то, не для заполнения досуга, не для того, чтобы в определённых кругах прослыть образованным человеком, будет существовать методика преподавания **неглавного предмета**. Большая музыка нужна не для украшения жизни. Классическая музыка питает человеческий мозг. В формах и структурах классической музыки заключены важнейшие принципы и структуры научного мышления. Классическая музыка выравнивает работу обоих полушарий мозга, создавая баланс между логической и эмоциональной формами деятельности. Классическая музыка – вершина всех видов искусства, ибо она, не пользуясь словесным рядом, как, например, поэзия, не применяя зрительного ряда, как изобразительное искусство и архитектура, *является чистейшим видом собственно энергии*. Той самой энергии, корни которой космичны. Таким образом, пусть это не покажется мистикой, классическая музыка объединяет человека с Космосом (макро- и микромир). Как вершина всех видов искусства, музыка обостряет восприятие всех вербальных сфер художественного творчества. Преподавая музыку, учитель преподаёт собственно этику, эстетику, то есть, высшую Гармонию Бытия. Слушание музыки есть восприятие Мироздания, Гармонии, создание душевного равновесия и творческой активности.

Т. К.: *Вернемся к мысли о методике работы с классической музыкой в аудитории, на уроках в школе. В чем проявляются особенности тех путей, которые Вами апробированы на практике и привели к результативности работы?*

М. К.: Преподавание искусства неразрывно связано с этикой сегодняшнего дня, нынешними проблемами бытия, конкретными людьми, странами, ситуациями. Но для меня ещё важно, чтобы каждый урок был не столько подачей материала, сколько *потрясением*. Должна появиться потребность слушать музыку и думать самостоятельно. На мой взгляд, урок

музыки должен отличаться от всех других уроков тем, что у него другая функция – *работа с человеческой душой*. Ведь, каждому прослушиванию музыки должна предшествовать «волновая» подготовка, где Душа настраивается на музыку. Более того, в моих рекомендациях нет абсолютизации рекомендуемой музыки. Если учитель чувствует, что он может преподнести другую пьесу лучше, чем рекомендованную, то и здесь – никаких проблем. Условие только одно – это должна быть подлинная музыка! *Музыка, которая способна пробудить творчество*.

Ученик, на мой взгляд, должен помнить не столько «материал», сколько состояние урока, «волну» урока. Нужно, чтобы каждый поверил в то, что он – творческая личность. Отсюда главная установка – на врожденную гениальность и музыку как катализатор, возбудитель этой гениальности.

Зависть, которую испытывали к музыке и её выразительным возможностям художники, писатели, поэты, архитекторы, скульпторы – один из важнейших стимулов для творчества немусыкантов. Отсюда важность синтетичности урока музыки, его тесной связи с другими видами искусства. Так, например, урок, в котором звучит крохотная 4-я прелюдия Шопена, может быть посвящен японским трехстишиям хокку, а результатом или домашним заданием станет создание детьми хокку.

Колокол смолк вдалеке,
Но ароматом вечерних цветов
Отзвук его плывёт.
(Басё)

В связи с Пятой симфонией Бетховена речь может идти о человеке и его Воле, его вере в свои творческие силы. И это – через, скажем, Ван-Гога, при жизни не продавшего ни одной картины; через эффект Бетховена, о котором я написал в книге «Тайны гениев» (Чем хуже Бетховен слышал, тем лучше музыку он писал) [1]. Я считаю, что урок музыки должен пробуждать веру ученика в свои творческие силы, гордость за Человека и Человечество, способное на энергетическом уровне противостоять Смерти через космическую энергию Искусства.

Т. К.: *Но, ведь, тот мир, о котором Вы говорите, это иной мир, не совпадающий по многим параметрам с психическим состоянием обычного человека в повседневности.*

М. К.: Да, конечно же! В том то и дело, что сфера подлинного искусства находится в ином измерении, нежели обыденность человеческой земной жизни. Именно поэтому для введения в суть искусства необходимо найти способы, которые выбивают собеседника из обычного ритма, открывают иное дыхание, приближая человека к его космическим корням.

Шостакович ненавидел все, что о нем было написано. И понятно почему: его музыку все время пытаются связать с социальностью, с гражданственностью, с историческими событиями. Композитор хорошо знал, что его музыка сражается не с сиюминутным злом, а, прежде всего, со ЗЛОМ

как идеей вечной, противостоящей Добру. Тема его музыки – невозможность достижения Гармонии в связи с необычайной активизацией Зла. И Зло это не советское или немецкое, а Вечное – силы, аннигилирующие человеческую Душу, лишаящие ее способности достичь Гармонии. Таким образом, перед слушателями вырастает та же проблема, что и при восприятии музыки Баха. Разница лишь в том, что Бах верил в Бога, а Шостакович – нет. И разница эта придает музыке Шостаковича невиданную доселе трагедийность. Это был первый в истории европейской музыки великий композитор-атеист. Он не видел способов преодоления Зла. Критика, которая в каждом его произведении усматривала то «нашествие», то строительство, то симфонию победы, то противовес сталинским ожиданиям основательно исказила образ Шостаковича как художника. Это помешало и Западу видеть в Шостаковиче прежде всего великого симфониста. Читать то, что они пишут и смешно и грустно.

Т. К.: *А теперь, пожалуйста, подробнее об идее настройки на «волну» восприятия классической музыки.*

М. К.: Всякая музыка, кроме классической, может быть воспринята практически в любой момент. Классическая же музыка – только при очень специфическом состоянии человеческого мозга, всецелом подчинении его музыке. Миллионы людей, выключающих радио во время звучания классической музыки, навсегда лишают себя возможности когда-либо вновь обратиться к ней, ибо формируется условный рефлекс.

Для того, чтобы открыть слушателю глубину классической музыки, необходимо соответствующим образом настроить его. Способность к восприятию музыки – одна из высших способностей Человека, ибо общение с музыкой – есть восприятие космической энергии.

Т. К.: *Такие особенности восприятия музыки не случайны, так как музыка – самое закодированное искусство?*

М. К.: Да, поскольку музыка – вершина пирамиды, у подножия которой – слово: поэтическое, изобразительное, выразительное.

Т. К.: *На мой взгляд, учитель или лектор также должен находиться в особом эмоциональном состоянии, которое базируется на заряде огромной любви как к музыке, которая будет в центре работы, так и к самим слушателям.*

М. К.: Очень хорошо, что Вы заговорили о любви. Именно любовь – это высший вид энергии, и, прежде всего, энергии искусства. Поэтому вообще я начал бы первый урок с любимого произведения самого учителя. Так и написал бы в программе: «Учитель с любовью рассказывает о своем любимом произведении». Педагог выполнит свою задачу тогда, когда у каждого из вверенных ему детей появится любимая соната Бетховена, затем потребность слушать остальные его произведения, потом желание узнать, чем Бетховен отличается от Шуберта и так далее. И, если какой-нибудь ребёнок однажды услышав пьесы Франсуа Куперена, сочтет его музыку самой любимой, то это и будет заслуга учителя музыки!

Что касается начинающего педагога, то хочу сразу дать один совет. Попробуйте представить себе, что вы встретили человека, полюбили и

собираетесь строить совместную жизнь. Одна беда: у вас разные взгляды на музыку, и вы решили ликвидировать музыкально-классический пробел в жизни вашего партнера. Как вы собираетесь это делать? Методически последовательно? Или делиться с любимым своей любовью?

Искусство – это единственный предмет, где совсем необязательно знать все о жанрах, временах и стилях. Особенно в первоначальном общении. Первична любовь. У вас есть любимый человек и любимая музыка. Познакомьте их друг с другом. Так, на мой взгляд, и надо строить общение на уроке искусства.

Тематическое прохождение материала. Обобщение.

Т. К.: *Давайте перейдем к проблемам урока музыки в школе. Начнем с вопроса о дозировке музыкального материала. Я не буду спрашивать о внеурочной лекции, там временные рамки могут быть расширены. А вот в рамках сорокапятиминутного урока музыки, где есть необходимость не только слушать музыку, но и музицировать, часто наблюдается перегруженность количеством музыкальных произведений. Чтобы Вы по этому поводу могли бы заметить?*

М. К.: Урок, прежде всего, строится как разговор, обостряющий все органы восприятия. Лучше, если на каждом уроке звучит *только одно произведение*, сопровождаемое всеми необходимыми компонентами для полноценного восприятия. Конечно, не запрещается для сравнения использовать фрагменты любых произведений.

Т. К.: *В работе с учащимися многое зависит от замысла урока. Тематические уроки по музыке стали традиционными. Кто-то ориентируется на темы, предложенные программой, кто-то варьирует их или дает свои. Какие темы Вы предлагаете своим слушателям?*

М. К.: Я предпочитаю темы с интригующими названиями: «Музыка и Мадонна», «Божественное и Дьявольское в музыке», «Музыка и Эйнштейн», «Тайные творческие лаборатории гениев», «Но кто мы и откуда?» и т.д. Здесь работает принцип «остранения» (термин В.Шкловского) – от слова странный. Все возбуждающее жажду познания, любопытство, желание узнать, что за этим стоит, является мощным импульсом к началу разговора об искусстве. Конечно, речь здесь идет не о младших школьниках, а о подростках.

Т. К.: *А как Вы смотрите на то, что многие темы школьных программ отдают дань прежде всего музыкознанию?*

М. К.: Главная беда всех подобных методик в том, что они вновь подгоняют эстетику под тему, а не наоборот (первичен эстетический посыл, а не профессиональное название темы). То, что должно быть в скобках, вынесено в заглавие, перепутаны цель и метод. Но проблемы есть даже и тогда, когда берутся темы нравственно-эстетического содержания без учета временных затрат на их раскрытие. Что касается таких тем, как «Добро и Зло», то затрагивать тему, которая даже взрослым труднодоступна, на уроке в сорок пять минут, по-моему, не стоит, ее лучше давать как сквозную, проходящую

через все уроки.

Пример темы для обдумывания учителем, скажем, «Баховский космос». Космос – это все, начиная от Земли и далее в Бесконечность. «Бах – мужик», «Бах – шутник», «Бах украшает новогоднюю елку», «Бах – пятый апостол», «Бах и Эйнштейн», «Бах и Бог», «Бах и ...кофе»... Здесь – интрига, желание узнать при чем тут кофе, елка, апостольство. Впрочем, думаю, что это – одна из тем конференции для всех учителей музыки, а не мимоходом сказанное. Другой пример: «Гомофония и полифония» – средство, а не цель, лучше, когда такая тема в скобках и для ее раскрытия дано другое название. Например, «Почему в иконах Успения изображена мертвая дева Мария и скорбь внизу, а в верхней части – радостные ангелы парят, держа ее, девы Марии бессмертную Душу». Смерть и жизнь в едином времени. Вот – полифония. Я только что давал детям до-диез минорную пятиголосную фугу Баха, где одновременно сумрачное Распятие, печальное Оплакивание и гордое Преображение. Эффект восприятия был огромен.

Т.К.: *Давайте пойдём дальше. Действительно, тема – это только одна из составляющих замысла. А, вот, выстроить в одну «энергетическую волну» художественный материал из разных искусств, то есть, сделать оптимальную подборку произведений не так просто.*

М.К.: Принципы тесной связи музыки с этикой, с мышлением, с гармонией – это главное!

Что касается набора произведений, то для лекций у меня уже сделан целый ряд подборок, который успешно прошел апробацию в разных аудиториях и который можно продолжать до бесконечности.

Например, первая подборка: «Эффект Бетховена»: живое исполнение фрагментов бетховенских скрипичных сонат, «Жертвоприношение Авраама» Рембрандта, стихотворение Б. Пастернака «Гамлет» и А. С. Пушкина «Пророк». *Тайный знак – жертва.*

Второй набор: несколько пьес Моцарта, стихотворения Б. Пастернака «Август» и «Ночь», «Сикстинская мадонна» Рафаэля. *Тайный знак – заклинание как победа над смертью.*

Третий – тайна сонатной формы: «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина, мысль Эйнштейна, которая ответит на вопрос, не менее важный, чем теория относительности. (Бог изощрён, но не злонамерен). *Тайный знак – овладение структурой – победа мышления в научной и художественной сфере.* Могу продолжать до бесконечности. Все это – постижение тайн Бытия, смысла существования на невербальном уровне. Для древних религий победой было не столько ответить на вопрос, сколько правильно его поставить.

Т. К.: *Вернемся еще раз к проблеме тематического замысла. Какие темы и музыкальный репертуар можно предложить для школьников пятого-шестого класса? Вы могли бы подарить несколько своих замыслов?*

М. К.: Пожалуйста. Я много работал со школьниками разного возраста.

Т. К.: *Давайте нарисуем таблицу для лучшего зрительного восприятия. Хотелось бы, чтобы Вы поделились своим богатым опытом работы с детской аудиторией, чтобы Ваше творчество подтолкнуло на размышления учителей*

музыки или составителей программ.

М. К.: Назовем нашу таблицу «Тема и музыка как замысел».

№ темы	Название темы по слушанию музыки или всего урока	Основной музыкальный материал
1.	Музыка о сотворении мира	- И. Бах. Первая прелюдия (до-мажор) - И. Бах–Ш. Гуно. «Аве Мария»
2.	Музыка о Бессмертии	- В. Моцарт. Первая симфония, 2-я часть - финал симфонии «Юпитер»
3.	Музыка без границ (Контрасты)	- Ф. Шопен. Прелюдия ми-минор (№ 4) для фортепиано - Э. Григ. «В пещере горного короля» - Е. Глебов. «Мушкетеры»
4.	О танце, насмешившем мельников и рассердившем королей (Вальс)	- Ф. Шопен. Вальс до-диез минор - А. Хачатурян. Вальс из музыки к драме «Маскарад» - П. Чайковский. Вальс цветов из балета «Щелкунчик»
5.	Еще одна история про «Красную шапочку»	- Л. Бетховен. Соната для ф-но фа-минор (№ 1), 1-я часть
6.	Музыка про мысль и чувство	- В. Моцарт. Соната для ф-но до-мажор, 1-я часть - Э. Григ. Соната для ф-но ми-минор, 1-я часть
7.	Музыка в борьбе со злом	- Д. Шостакович. Скерцо из Восьмой симфонии
8.	Колдовская музыка	- Э. Григ. «Танец Анитры» - С. Прокофьев. «Марш» - М. Мусоргский. «Баба-Яга»

1.	«Сыграйте, пожалуйста, на флейте»	- И. Бах. Части из сюиты си-минор для флейты с оркестром
2.	Инструмент любви (гобой)	- Марчелло. Концерт для гобоя с оркестром
3.	Королева (скрипка)	- Ж. Массне. «Размышление» - Г. Венявский. Мазурка
4.	Король (орган)	- И. Бах. Прелюдии из «Органной книжечки»
5.	Королевские дети (клавесин, рояль)	- Ф. Куперен. «Маленькие ветряные мельницы»

		- Пьесы Рамо и Куперена по выбору
6.	Королевские дети (альт, виолончель)	- К. Сен-Санс. Лебедь - А. Шнитке. Фрагмент из концерта для альта
7.	Сказка для взрослых – Петя и волк	- С. Прокофьев. Симфоническая сказка «Петя и волк»

1.	Кто такой гений?	- В. Моцарт. Первая симфония - В. Моцарт. Первые пьесы для ф-но
2.	Какая глубина, какая стройность и какая смелость!	- В. Моцарт. Симфония № 40. 1-я часть
3.	Кто убил Моцарта?	- В. Моцарт. Реквием (фрагменты)
4.	Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный	- В. Моцарт. Линия Керубино (2 арии Керубино и ария Фигаро)
5.	Эффект Моцарта	- В. Моцарт. Серенада «Маленькая ночная музыка»
6.	Эффект Бетховена	- Л. Бетховен. «Эгмонт» - Л. Бетховен. Четвертый концерт для ф-но, 2-я часть
7.	Эффект Бетховена	- Л. Бетховен. Соната для ф-но № 14 – «Лунная»

1.	Большое соревнование	- И. Бах. Бранденбургский концерт № 3
2.	Музыка Вселенной	- А. Вивальди. Концерто гроссо ре-минор для двух скрипок и виолончели с оркестром
3.	Классики и Романтики	- В. Моцарт. Фантазия ре-минор - Р. Шуман. «Порыв»
4.	Зачем музыке форма? (Пример формы Рондо)	- Э. Лало. Испанская симфония для скрипки с оркестром. Финал
5.	Зачем музыке форма? (Пример трехчастной формы)	- М. Огинский. Полонез - П. Чайковский. Времена года. Октябрь
6.	Настроения. Человеческий голос	Ц. Кюи – А.С. Пушкин. - Ц. Кюи. «Царскосельская статуя» - Каччини. «Аве Мария»
7.	Музыка, спасшая жизнь автору	- П. Чайковский «Итальянское каприччио»
8-9.	Симфония – прорастание зерен	- Л. Бетховен. Пятая симфония (целиком)

В практической работе используется на уроке только одно музыкальное произведение, дополняемое при необходимости для сравнения фрагментами других.

Т. К.: *Предполагаю, что из такой таблицы можно сделать своеобразный задачник для студентов – будущих учителей музыки. Здесь есть поле для творчества, которое, конечно, Вами уже вспахано.*

М. К.: Методика преподавания творчества должна быть насквозь творческой. Она имеет дело не с абстрактными величинами (как, скажем, математика или химия), но с величинами Духа и Космоса. Ведь в музыке нет даже простейшего диалектического движения от простого к сложному. Если в математике необходима последовательность, то в музыке мне удавалось, например, привести слушателей к классике через финал Первого концерто-гроссо Шнитке или через одну часть Восьмой симфонии Шостаковича. Когда я через год после начала моих уроков с детьми спрашиваю, что их больше всего потрясло в музыке, то больше половины из них отвечают: «Фуги Баха». Следовательно, методика преподавания музыки – это *методика познания глубин и возможностей духовного человека, границ и безграничности его восприятия*. Если обратиться к таблице и прокомментировать несколько музыкальных произведений из неё, то можно заговорить о совсем неожиданных вещах. Например, почему такой инструмент как альт представлен в таблице таким сложным музыкальным фрагментом из концерта Шнитке? Виолончели «повезло», она представлена таким красивым и популярным произведением как «Лебедь» Сен-Санса. Зачем же делать альт таким «несчастливым»? Дело в том, что он «несчастливый» и есть. В 19 веке для альта написано очень мало музыки, всё больше для скрипки и виолончели. А в 20 – лучшие концерты лучших композиторов. Именно, для альта. Достаточно назвать хотя бы Пендерещкого и Шнитке. И, даже, Шостакович перед смертью доверяет самые глубокие мысли альту. Ведь, именно, альтовая соната – его завещание. Для того, чтобы ответить на вопрос почему инструмент, который во все прошлые века считался только ансамблевым, в 20 веке догнал по количеству и качеству написанной для него музыки скрипку и виолончель, придётся заговорить о разнице... мироощущений разных веков. Дело в том, что альт, как инструмент солирующий, не воспринимался ни Бахом, ни Бетховеном, ни Моцартом. И всё по той причине, что размеры альта не соответствуют высоте его звучания. Величина скрипки точно соответствует высоте её звука. Огромная виолончель – тоже. А, вот, с альтом у мастеров возникла проблема. Для того, чтобы высота звука и размеры соответствовали, альт должен был быть больше. Но тогда на нём невозможно было бы играть. Для того, чтобы держать его, как виолончель, на полу, он будет слишком мал. А для того, чтобы держать, как скрипку, на плече – слишком велик. Жизнь заставила мастеров сделать альт такого размера, чтобы его можно было держать как скрипку. Но, именно, из-за этого несоответствия альт обладает несколько натужным, очень напряжённым, трагическим звуком. Вот почему композиторы Барокко, Классицизма и Романтизма не очень жаловали этот инструмент как солирующий. И, вдруг, в 20 веке популярность альта

возросла необычайно. Почему? Да потому, что этот век выплеснул в мир столько зла, смерти, разрушения, мировых войн, что композиторы почувствовали: именно альт способен рассказать о трагедии Человека, закричать напряжённым, как бы, задавленным, голосом. Не как звонкая скрипка, не как благородная виолончель, а так, как может только альт. Пронзительно, страстно, громко, порой, измученно, порой, хрипло, горлом. Тот учитель, который сам послушает концерт для альта Шнитке, поймёт какой фрагмент я рекомендую для прослушивания на уроке. Уверяю вас - эффект восприятия будет огромен.

Так разговор об альте перерастает рамки беседы об инструменте и становится беседой о Добре и Зле, о Времени.

Или другой пример. Почему всем известную симфоническую сказку Прокофьева «Петя и волк» я называю сказкой для взрослых? А вы почитайте внимательней текст, послушайте музыку как профессиональный музыкант. И услышите, что текст лишь кажется детским («Пионеры не боятся волков», «Уточка села на траву и...пожала плечами» и т.д.). А в музыке – целый трактат о полифонии, о симфонизме. Есть места, где музыка договаривает произнесенный текст. В общем, послушайте сами, без детей, как взрослый профессиональный музыкант, посмотрите в ноты. А затем, разобравшись и удивившись, идите к детям.

Т. К.: *С какой музыки и каким образом Вы бы начали заниматься с первоклассниками – детьми шести-семи лет? Ведь, очень важным являются те начальные алгоритмы, которые приучат к опыту взаимоотношений с искусством. И как тут быть с отрицанием установившегося порядка – от простого к сложному, если говорить о музыкальном репертуаре?*

М. К.: Что касается движения в обучении от простого к сложному, то весь мой опыт общения с детьми говорит о том, что это нецелесообразно. Дети могут научиться определять стили уже в пятилетнем возрасте. На первом же уроке я даю им музыку четырех композиторов: *Баха, Моцарта, Дебюсси, Прокофьева*. Следует крохотный рассказ о каждом.

Например, о Бахе. Жил-был композитор, он писал музыку про небо, про звезды, про огромные планеты. Звали его – Бах. Вот так звучит его музыка (показываю один из образцов его могучей музыки).

Жил-был композитор. Он писал музыку про весну, про любовь. Она, эта музыка, вся светится, радуется, иногда грустит. Звали композитора – Моцарт (играю фрагмент из Моцарта).

А теперь давайте угадывать, какую музыку написал Бах, а какую – Моцарт.

Третьим идет Дебюсси. Композитор, который умеет написать музыкой туманы, водопады, показать, как солнце отражается в капле росы.

Четвертый – Прокофьев – шутник. Затем начинается игра. Вы бы посмотрели, что творится со взрослыми, когда их крохи весело кричат: «Бах! Моцарт! Прокофьев! Дебюсси!»

Следующий этап. Я рассказываю о городе Вене, где жил Моцарт. В этом же городе жили еще два композитора – Гайдн и Бетховен. Учимся отличать их

музыку. Ребенок принимает условия игры безоговорочно. А момент, когда дети различают фортепианные сонаты Гайдна, Моцарта и Бетховена, вообще, для меня самый счастливый.

Затем – разговор о баховских фугах. Дети с удовольствием считают количество голосов. Вы представляете себе малыша, загибающего пальцы при каждом вступлении нового голоса и радостно кричащего: «Бах!!! Четырехголосная fuga!!!»

Далее – сказочный Григ («Пер Гюнт»), Мусоргский (фрагменты из «Картинок»). Как видите, никакой последовательности и методичности, движения от простого к сложному нет. И доказательством правомерности подобной методики служат ответы детей на мой вопрос о том какая музыка им больше всего нравится. Так вот, не удивляйтесь, но на первом месте... фуги Баха. (Не Баба-Яга Мусоргского, не тролли Грига!!!) То есть сложнейшая и совершенно непрограммная музыка! У некоторых ребят на первом месте – Моцарт. Примерно у такого же количества – Прокофьев.

Одна из моих шведских учениц была на празднике в Скансене (музей под открытым небом, любимое место стокгольмцев). По радио зазвучала музыка. – «Моцарт, Моцарт!» – заговорили вокруг. – «Не Моцарт, а Гайдн!» – возразила семилетняя малышка. Каково же было удивление взрослых, когда диктор объявил, что звучала одна из «Лондонских симфоний» Гайдна. На ребенка стали смотреть, как на вундеркинда. А она просто участвовала в наших играх.

Т. К.: Я рада подтверждению в Вашем опыте идеи о возможности работы с начинающими над индивидуальными стилями композиторов. Понимая, что художественное направление как стиль – это достаточно сложное явление, в начальной школе обычно не затрагивают этот аспект. Но представление об индивидуальных стилях композиторов, связанное с конкретными музыкальными образами, интонационным строем, позже, в старших классах, оформится в знание стилевых направлений.

Мой опыт также подтверждает истинность такого подхода. Однажды я учила играть соседскую девочку на электроклавишах, где был банк из 100 произведений, в основном – классической музыки. В конце урока мы играли в угадывание тех произведений, которые постепенно подключали к списку знакомых. Все получалось прекрасно. И семилетняя девочка заговорила о любви к музыке Шопена, Баха, Бетховена, Верди.

В качестве требования определение индивидуального стиля композитора на начальном этапе обучения иногда встречается и в программах. В последней редакции российской программы по музыке (на основе программы, составленной под руководством Д. Б. Кабалевского), есть требование к подготовке учащихся начальной школы: «различать на слух музыку великих композиторов на основе изучения ярких черт их творчества (И. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Шопен, М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович)» [2].

М. К.: Это, конечно же, правильно. Я часто задаю вопрос взрослым шведам. Зная, что блок-флейта – проще, чем скрипка, на каком инструменте лучше начинать играть маленькому ребенку? Ответ единодушен: на блок-

флейте. Я не согласен, начинать играть нужно на скрипке. Ведь скрипка – очень сложный в общении инструмент, и нужно начинать, когда ребенок еще не догадывается, что это сложно. А когда догадается – будет поздно, ибо ребенок уже втянут в процесс. Когда приходит время спросить прошедшего школу игры ребенка о том, любит ли он классическую музыку, то сама постановка вопроса для малыша, больше всего любящего фуги Баха, как Вы понимаете, будет нелепа. Даже страшна. Разве можно ставить такой вопрос? Разве можно не любить то, что органично? Здесь находит свое подтверждение гениальная мысль Томаса Манна, высказанная в книге «Доктор Фаустус»:

«Мне кажется, наивность, бессознательность, самоочевидность являются неотъемлемыми признаками того явления, которое мы зовем культурой». Конечно, приведенный мной пример с определением стилей страдает упрощённостью. Ибо Бах – не только небо и звёзды, а Моцарт – не только весна и любовь. Но здесь главное – услышать стили, затем начнётся добавление и усложнение.

Т. К.: *Самая большая сложность, на мой взгляд, это преподавание искусства в некоей системе. Системе довольно трудно следовать, так как различны по своей сути музыковедческие и методические школы. Может быть, каждый преподающий искусство должен для себя создать свою систему? Лично я тяготею к идее конструирования занятий с учениками по различным темам или проблемам из готовых во многом деталей, накопленных в багаже учителя. Режиссерская позиция преподающего невозможна без грамотного оперирования каждой деталью. В своей книге «Методическая подготовка учителя музыки» я сделала попытку раскрыть идею и механизм педагогического моделирования [2].*

М. К.: Всякое «целостное учение» в его неизменном виде я не приемлю.

И дело здесь не в том, что все учения плохи, а в том, что, как писал Мольер:

«Вначале замысел прекрасен и велик,
Но начинаем мы рубить сплеча, и вмиг
Переусердствуем. И добрую основу
Испортим, извратим. Но это к слову».

Всякая деятельность по внедрению целостной системы вскрывает внутренние противоречия этой системы... и все идет вкривь и вкось. Поэтому я сторонник того, что я назвал бы текучестью. Моя Система, единственно верный постулат которой в том, что в одну и ту же реку нельзя войти дважды. Система, которая пересматривает постулаты в связи с изменившимися обстоятельствами. Есть и должен быть *Завет*, а формы воплощения его меняются в соответствии с резко меняющимися обстоятельствами. А ведь искусство так и делает. Мольер и Шекспир, Булгаков и Достоевский говорят об одном и том же (*Завет*), но обстоятельства вынуждают их менять декорации (формы воплощения).

Т. К.: *Ваши взгляды насчет системы можно отнести и к Вашей системе, и к системе музыкального воспитания Д. Б. Кабалевского?*

М. К.: Я ничего не имею против системы Кабалевского. Просто ее некоторые недостатки в продолжении развились и захватили пространство. Часто система, построенная на личности, погибает или деформируется, как только личность уходит. Но, в любом случае, остается рациональное зерно, которое нельзя игнорировать. То же самое происходит со всеми системами. Скажем, моя – требует обязательной артистичности и эмоциональности педагога. Если тип темперамента не соответствует или педагог недостаточно «излучает», то получится совершенно противоположный эффект. Ибо система должна иметь соответствующий тип ее проводника. Преподавание – это театр. Место педагога – сцена. Ученики – зрители.

Т. К.: *Вам не кажется, что для того, чтобы создавать новые школьные программы по изучению искусства, музыки, да еще и предполагающие определенную методику преподавания, необходимо остро чувствовать тенденции нашей современности?*

М. К.: В последние годы начинаешь задумываться об альтернативных методах и формах преподавания музыки. Приходится встречаться с такими трудностями в нашей работе, которые могут со временем оказаться принципиальными помехами преподаванию музыки. Самая главная помеха заключается в том, что абсолютное большинство директоров школ, гимназий, колледжей почти единодушно в том, что предмет музыки случайно задержался в системе преподавания как реликт, а вопрос удаления этого ненужного предмета из перегруженных школьных программ – вопрос лишь времени. Таким образом, сама постановка вопроса по улучшению преподавания музыки может оказаться абсурдной.

Преподавателям музыки школ одного из городов России задали вопрос каким они видят урок музыки в XXI веке и в чем они видят важность этого урока. Большинство ответов звучат так, как они звучали бы и в 50-е годы прошлого века. А на вопрос, видят ли учителя причину всех сложностей в себе, в недостаточности собственной подготовки, 100 процентов(!) ответили отрицательно. Проблема, оказывается, лежит не в них, а в директорах, которые не придают значения урокам музыки, в слабой материальной базе, в школьниках, которые плохо ведут себя на уроке музыки и т.д. Но, ведь достаточно совсем небольшого знания логики, чтобы понять, что, если директора так единодушно не хотят урока музыки, на улучшение материальной базы ни один(!) не отпускает денег, а школьники не придают уроку музыки значения,

следовательно, нужно вернуться к ответу на вопрос относительно собственно подготовки учителя.

Но в учителе ли только дело? Может быть, дело в том, что *Завет*, с которым учитель приходит в школу не соответствует потребностям школы XXI века? Поэтому нам так важно задуматься об альтернативе!

Т. К.: *Очень хотелось бы, чтобы в сфере общего музыкального образования реализовались перспективные теории, например, теория «волновой настройки» на музыку или теория «параллельного знания», чтобы внедрялись в практику интересные методические находки, нашедшие своих*

приверженцев. Тогда процесс приобщения к подлинному искусству сможет обрести новую силу.

Литература:

1. Казиник, М. Тайны гениев. – Кострома, СПб. : ДиАр, 2005.
2. Королева, Т. П. Методическая подготовка учителя музыки: педагогическое моделирование. Монография. – Мн. : УП Технопринт, 2003.
3. Абдуллин, Э. Б., Николаева, Е. В. Содержание и организация занятий в различных формах общего музыкального образования. – Липецк : ЛГПУ, 2006.

Презентации и проекты как инновационные методики музыкального воспитания

(О методах музыкального воспитания и не только)

Скучна теория, мой друг,
а древо жизни пышно зеленеет.

И. Гете

***Т. К.:** Давайте попробуем сделать невозможное - через Ваш опыт, через Вашу Личность, подобраться к методике, как к живой науке и искусству одновременно. У Вас есть результат – увлекательно, мастерски, живо преподнести самые различные музыкальные явления детям и взрослым и тем самым способствовать развитию культуры в целом.*

*В образовательном пространстве постоянно меняются методические ключевые проблемы и на сегодняшний день одна из определяющих проблем – внедрение **инновационных методик и технологий**. Само собой разумеется, что целая большая группа инноваций связана с новым уровнем технического обеспечения – компьютеризацией, где умная машина делает аудиальное, визуальное и даже интерактивное обеспечение обучения в самых разных современных моделях и тем самым повышает его результат. Но рядом – в преподавании музыкального искусства – успешно развиваются и «живые» инновации, пока не исчезла уникальная и неповторимая Личность музыканта-педагога.*

*Следует напомнить, что часто происходит путаница, и инновациями называют новые методические опыты, современные технологии. Но любая методика может быть инновационной, если будет отличаться **высокой результативностью и естественной востребованностью**. Главное - не степень новизны, а конкурентоспособность методик и технологий и достойное вхождение их в рынок образовательных услуг.*

*Общепризнанными, конкурентоспособными инновационными находками современности являются **технологии презентаций и проектов**. Вы являетесь одним из немногих подвижников, которые часто специально ставят своей целью работать с теми, кто не только не проявляет никакого интереса к классической музыке и музыковедению как науке, но даже убеждены в том, что основная музыка – это эстрадная. Понимая, что нельзя*

терять целые поколения молодежи, Вы в своей работе с аудиторией используете **презентации** классической музыки, которые **методически показательны**.

С чего начнем?

Что на Ваш взгляд, главное в **презентациях музыкального искусства**: содержательная часть или методическая?

М.К.: Помните замечательный рассказ поэта Михаила Светлова о том, как ему позвонили из школы и в ужасе сообщили, что его сын выпил чернил. Светлов бросился в школу, подбежал к сыну и спросил: «Шурик! Ты действительно выпил чернил? Это неправильно. Если пьёшь чернила, то нужно закусывать промокашкой». Блестящий метод общения! Светлов добавляет, что Шурик больше никогда не пил чернил. Метод - это всё. Но очень важно, чтобы он ни в какой степени не ощущался учениками как первооснова. Первое условия метода - сокрытие метода. Ведь, в случае со Светловым метод сокрыт и внешне выглядит, лишь, как проявление светловского чувства юмора. Но по-сути, речь идёт о блестящем способе вызвать чувство отвращения, ибо поедание промокашки можно отнести к числу величайших пыток!

Т.К.: Следовательно, главное – найти, нащупать смысловые основы презентации? Когда эмоция, чувство предугадываются? То есть, **НУЖНО НАЙТИ ТЕ МЫСЛИ, ТЕ ИДЕИ, ТУ ЧУВСТВА, ТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТИЯ, КОТОРЫЕ МЫ МОЖЕМ ПРЕДЛОЖИТЬ ДЛЯ ПОСТИЖЕНИЯ?** И еще при этом – подвести непосредственно самих обучаемых к открытию?

М.К.: Вообще, есть три ипостаси, которые важны для всех вне зависимости от темы: **СМЕРТЬ, ЛЮБОВЬ И ПРЕСТИЖ**. Эти три ипостаси будут всегда восприняты в любой аудитории, ибо актуальны для всех, независимо от музыкальных предпочтений. Это заинтересовывает, создаёт направленное восприятие. Приведу пример.

Допустим, вам нужно провести урок о Бетховене.

Любовь: странные письма, найденные после его смерти в ящике стола. Кому адресованы письма? Почему не были отправлены? Кто она, «бессмертная возлюбленная»? Может ... (звучит «Лунная») Джульетта, может... (звучит «К Элизе») Тереза? Почему Бетховен остался один?

Смерть: Почему главная тема «Лунной» сонаты звучит в ритме погребального марша? Ведь, это, как известно, тема любви? Почему Любовь и Смерть рядом? Почему совсем молодой Бетховен пишет завещание (Гейлигенштадт)? Что удержало его?

Престиж: Прошло столько лет, а Европейское сообщество выбирает в качестве своей музыки не произведение современного композитора, а музыку начала 19 века. Почему Нобелевские лауреаты называют имя и музыку Бетховена в числе трёх имён, помогающих им в уникальных научных открытиях сегодня?

Бах – мозг, Моцарт – гармония, Бетховен – воля!

Одновременно очень важно предельно серьёзно относиться к Слову, когда преподаёшь искусство вообще и музыку, как его вершину, в частности. Нельзя бросать пустые фразы, нельзя скользить по поверхности. Здесь, как в религиозной проповеди: или не проповедай, или делай это во всей глубине.

И, главное, каждый урок должен стать открытием, поскольку за каждым гением, за каждым творением – целый мир.

Это вовсе не значит, что необходимо всё время быть серьёзным. Здесь **должны действовать все законы ораторского искусства**. У меня был случай: в шведской аудитории приглашённый мной из России музыковед выступал по-русски. Прекрасное выступление: масса материала, блестящие знания. А моя задача – переводить. Через 15 минут чувствую – аудитория устала, наступил момент, который мы называем «монотонией роскоши». Это, когда информации много, она значительная, слушатели предельно напряжены. Устали! Тут я беру на себя ответственность и, переводя информацию на шведский язык, добавляю в неё элемент юмора. Люди хохочут, расслабляются. Лектор с подозрением смотрит на меня: чего они хохочут? Отвечаю: «А в Швеции так. Если они не улыбнутся через 15 минут после начала лекции – они устанут». На самом деле, **так не только в Швеции!!!**

Возвращаясь к уроку о Бетховене, хочу обратить Ваше внимание на то, что завет урока современен. Ибо, он касается вопросов **остро актуальных для любого современного подростка**: безответная любовь, воля к жизни, даже, если обстоятельства драматичны, необходимость музыки Бетховена, как на Европейской политической арене, так и в научном творчестве.

Вот, вкратце, одна из моделей урока, цель которого – доказать современность музыки Бетховена, её актуальность и для огромного количества людей, и для каждого слушателя.

Важен ход – и важны смыслы. Иногда они сокрыты за вторичной словарной информацией, очень мало дающей человеку.

Т.К.: Но, возможно, Вы в названии своей книги нашли самый ключевой ход - «Тайны гениев» [1] - а за этим стоит судьба, загадка творчества, человеческие страсти, тайна жизни и смерти, тайны и законы бытия... Вы пишете о возможности шанса для каждого, о человечестве и культуре, гимнастике души, партнерстве... О самых главных художественных образах – через призму которых – весь мир?

М.К.: По поводу гениев у меня есть целая концепция. Вкратце: Для того, чтобы Гений реализовался, ему даётся огромная творческая Воля. Но одновременно с этим Гений должен получить какую-то очень серьёзную жизненную проблему. Иначе не будет сопротивления материала. Гении тонут в депрессиях, их нервная система всегда на грани. Это - цена, которую Гении должны платить за великий подарок - творческую потенцию. Гению необходимо всегда выбираться из тьмы, болезней, непонимания окружением, и, как следствие - одиночества. Ибо та энергия, которая достаётся всем нам в наследство - это могучая энергия выживания. Гению даётся настолько обострённое восприятие жизни, мира, социума, что выдержать это и реализоваться сможет только ГЕНИЙ. Это - не тавтология! Ему ДАЁТСЯ, с него и СПРОС! Отсюда - феноменальная мысль Эйнштейна: "Бог изощрён, но не злонамерен" Здесь гениальный мыслитель (и, отнюдь, не только в физике) формулирует один из важнейших постулатов условий гениального творчества. То есть, все "подарки" Бога творческим личностям, есть Его изощрённость.

Т.К.: Безусловно, преподающему искусство необходимо опираться на известное или создавать собственные концепции, которые могут обуславливать видение явлений. А если Бедность мысли... Нехватка идей... Невозможность творчески мыслить... Невозможность совместного творчества..

М.К.: Для этого и существуют в преподавании и воспитании целые «школы». Нужно развивать поиск в данном направлении. Если бы мы могли взять "шефство" над всеми студентами, которые пойдут работать в школу, то эффект был бы огромен. Уже в ближайшие годы можно было бы говорить о поколении детей, которым музыка стала бы ближе.

Т.К.: Не кажется ли Вам, что можно взять высокую идею или интересную тему и тут же ее загубить? Все нюансы выстраивания презентаций надо научить чувствовать?

М.К.: Да, конечно. Одна из Ваших студенток вступила со мной в диалог и спросила: «На своем выступлении Вы говорили буквально о запрете использования понятий НАРОД, НАЦИЯ и др. Может Вы имели ввиду - не использовать их в таком ключе, как подается в плохих учебниках по музыкальной литературе? Но как же говорить о патриотических операх Верди, о народных музыкальных драмах Мусоргского? Скажете – детям неинтересно слушать про народ! Но я уверена, что это можно сделать очень интересно, только я пока это себе не до конца представляю».

Т.К.: Фактически, она сама ответила на свой вопрос – надо знать, как это сделать, обойдя штампы! Но Вы помогли показать ей все на примерах, без которых слова не доходят до сердца?

М.К.: Да. В замечательной пьесе Патрика "Странная миссис Сэвидж" есть один странный герой - мужчина. Он одинок и болен. Единственное, что его держит - это, если ему каждый день кто-то скажет, что его очень любят. Этот мужчина обращается к миссис Сэвидж и говорит: "Вы сегодня не сказали, что любите меня. Это значит, что вы меня не любите". -"Как же не сказала! Вы разве не помните? Утром, когда вы собирались гулять, я сказала вам: На улице холодно, пожалуйста, наденьте шарф. Этим самым я сказала вам о своей любви". Так вот! Есть некоторые слова и понятия, которые столь велики, что употребление их все стирает их значение, их величие. Нельзя упоминать Бога все. Нельзя вскользь говорить о любви. И нельзя о народе.

О том, есть ли у человека Бог в сердце, любит ли он, как он относится к народу ясно не из слов и деклараций, а вытекает непосредственно из деятельности. К тому же, нужно совершенно не знать психики ребёнка, чтобы начинать урок с "народа". Для ребёнка это, увы, абстракция. Его внимание будет утеряно, он потеряет интерес к дальнейшему. Спросите у ребёнка что такое - народ. Из ответов Вам станет ясно. И ещё одно: искусство никогда не обращается к народу, но к личности. Ведь, народ слагается из отдельных судеб, воспламенённых душ. Если Вы начнёте разговор об опере Мусоргского «Борис Годунов» с объяснения понятия

"народная музыкальная драма", то Вы (и урок Ваш) пропали. Ибо НАРОД может возникнуть В КОНЦЕ, а не в начале. Только после того, как Вы расскажете о том, что за три часа мы встретились с царём и нищим, шинкаркой и беглым монахом, летописцем и мошенниками, русскими и поляками, толпами голодных людей, а затем с ними же, но бунтующими. Монастырь и корчма, царские палаты и лес, Кремль и Сандомир, любовь и ложь, дети и взрослые, убийство и отмщение. Вот, только тогда Вы имеете право рассказать о том, что опера, вместившая в себя столько всего, имеет гордое право называться народной, ибо показывает всё общество от мала до велика.

Т.К.: Вот мы и пришли к теории двойной важности – содержания и метода. Как ни важен смысл проекта, не менее важной становится методика решения проекта, презентации (это как единство формы и содержания). На мой взгляд, следует согласиться с тезисом, что понимание природы методов музыкального образования определяется рассмотрением их как категории культуры, и в широком смысле метод, по словам В.В. Медушевского, выступает как «память культуры о наиболее рациональных и правильных способах деятельности в тех или иных ее сферах. Становясь методом, опыт культуры превращается в средство достижения новых результатов в контексте определенной деятельности» [2, с. 100].

Метод не может быть хорош сам по себе, а только в том случае, когда помогает «яснее мыслить и глубже чувствовать», когда открывается познание, а не тормозится, когда способность культивировать искусство передается ученикам, и подтверждается усвоением также и самих непосредственно методов. Но...

*М.К.: В каждом уроке музыки существует сверхзадача. Она и является главной в нашем столь нелёгком деле. И здесь можно говорить о методе преподнесения музыки, у которого дальний прицел. **Каждый урок – шаг к переосмыслению жизни.** Так, разговоры о титане-Бетховене вряд ли дадут что-нибудь современному слушателю. Бетховен и Французская революция – ещё меньше. А, вот, мистическая **идея** о том, что, чем хуже Бетховен слышал, тем лучше музыку он писал, ведёт к осознанию безграничных возможностей человека, о преодолении, о том, что трудности жизни – это катализатор, возбудитель созидания, творчества.*

Т.К.: А как Вы относитесь к востребованному сейчас методу компаративного анализа, где сравниваются, сопоставляются явления из разных областей? В Ваших презентациях музыки этот метод тоже находит место.

М.К.: По-сути, половина моей книги и выступлений перед публикой построена на принципах компаративизма. Моя идея компаративизма в том, что не только литературоведение, но и вся история и теория искусств должна строиться на принципах единства духовной мысли человечества. Горжусь идеей, где Пушкин описывает феномен Бетховена, где ветхозаветные тексты объясняют

Рембрандта, в моей новой книге хокку - прелюдии Шопена. Если мы придём к единой теории культуры и сумеем рассказать это миру - мы были бы спасены. Омар Хаям и Петрарка, дворцы Альгамбры и собор св.Петра, импрессионизм и персидские узоры, ария альты из "Страстей по Матфею" и традиционные синагогальные песнопения. Вот Вам еще один пример. В Новом завете в Евангелии от Марка написано следующее: Иисус же, возгласив громко, испустил дух. И завеса в храме разодралась надвое, сверху до низу (гл. 15, 37, 38).

Тому, кто знает еврейское богослужение, понятно, что это означает: самый торжественный момент - раздирается завеса как занавес в театре, и появляется самое священное что может быть - вид на свитки Торы. Вот Вам и единство культур. Объявление того, что ожидалось столетиями и о чём предупреждалось в Торе (Ветхом Завете). Жертва принята! А Лорка в Испании пишет о том, что в испанской культуре действие начинается ПОСЛЕ СМЕРТИ!!! Вот Вам и компаративизм.

Не внутри литературы только, но во всей энергии искусства! Если бы мне было лет 25-30, то я замахнулся бы на единую теорию культуры. Как Эйнштейн пытался раскрыть единую теорию поля.

Более того, компаративизм и есть идея сравнительного или параллельного знания, которое и должно оказаться в центре урока музыки. Чем выше культура, тем больше единства.

Т.К.: Параллельное знание, это когда мы находим универсальные знания, которые проявляться могут в самых разных явлениях?

М.К.: Да. Поскольку постижение музыки - процесс весьма сложный, то я пришёл к убеждению, что на начальном этапе о музыке необходимо говорить... не музыкой. Нужно найти психологические эквиваленты музыки в **иных сферах бытия**. Тех, которые будут понятнее ученику. Это я и называю "параллельным знанием". Так, для восприятия музыки Моцарта я говорю об элементах поведения ребёнка. Для разговора о Бахе мне приходится размышлять о Космосе.

Зная волну «психического состояния» музыкального произведения, которое мы должны услышать, я нахожу аналогии. На этих аналогиях можно строить полноценное объяснение искусства и жизни. Используя этот метод, я определяю его как метод «параллельного знания». Но об этом стоило бы написать отдельную книгу.

*Т.К.: Начало познаний необходимо всегда вытекает из ощущений. Еще Я.А. Коменский указывал: «Чем больше знание опирается на ощущение, тем оно достовернее. Поэтому, если мы желаем привить учащимся прочное знание вещей, вообще нужно обучать всему через личное наблюдение и чувственное доказательство» [3, с. 132]. Вызвать адекватные ощущения – это не просто представить наглядность, это уже **искусство представления наглядности**.*

М.К.: Это верно. У меня был такой образ: вы сидите в темноте, в каком-то необычайно ограниченном пространстве. Непонятно где вы, как вы туда попали. Непонятно есть ли выход, не хватает воздуха. Вы пробираетесь наощупь, чувствуете, что перед вами закрытое ставнями окно. Пытаетесь

открыть ставни. Вам это удаётся. И, вдруг, оказывается, что вы находитесь в домике, из окна которого перед вами открывается невиданный простор. Солнце, утро, воздух, поёт жаворонок. Мир во всём его великолепии! Попробуйте смоделировать эту ситуацию в классе. Темно, тихо. Вы заперты в каком-то таинственном пространстве. Говорите медленно, таинственно. Немного из фильма ужасов. Затем, включите свет и одновременно - романс Римского-Корсакова на стихи Алексея Константиновича Толстого "Звонче жаворонка пенье". Посмотрите на эффект. Эффект прорыва! Гигантского светового, эмоционального скачка! Дети смогут ощутить это, и романс для них приобретет особый смысл.

Т.К.: Когда наблюдаешь, как Вы работаете с аудиторией, возникает впечатление, что Вы владеете мастерством убеждения. Наверно, перекосы в нашей нынешней жизни диктуют необходимость постоянно убеждать в бесконечной важности присвоения опыта культуры?

М.К.: В числе основных методов, которые я использую в преподавании музыки, лежит **идея музыки как завета, как необходимого условия для раскрытия гигантского потенциала личности**, способной воспринимать духовное богатство мира.

Я уверен, что принципиально важна **постоянная мотивация необходимости услышать музыку**.

Т.К.: Как я понимаю, именно, метод убеждения в Ваших проектах является для вас ведущим? Методы убеждения могут быть простыми и очень сложными. Просто – это косвенно, невзначай высказанное мнение опытного человека. Сложно – как в геометрии, целая система доказательств. Метод убеждения становится необыкновенно важным в настоящее время, когда подлинный интерес к классической музыке необходимо формировать специально, вопреки засилию эстрадной музыки.

М.К.: Сегодня, давая молодёжи, детям выраженные в музыке идеи высочайшего гуманизма, мы этим самым производим профилактику во имя будущего. Ибо, чем выше и прекраснее идея, чем глубже интеллект, тем меньше (будем осторожны) шансов убить. Только через ценность человеческого творчества постигается ценность человека в целом. Эпоха Возрождения - прежде всего реакция на средневековую идею о том, что человек прежде всего - раб божий. Человек Богоподобен (!) утверждает Ренессанс. И не случайно Ренессанс опирается на дохристианскую эпоху, на этику и эстетику античности. Ренессанс - это прививка средневековой античностью. Тогда и появляются философы-христиане типа Николая Кузанского, где Бог творит мир при помощи музыки. Вот и появляется Никколо Маккьявелли, утверждающий **такую** силу человеческой воли, которой можно победить предначертанность Судьбы (читай: Бога). Только новый Ренессанс спасёт мир, сегодня попсова и массово движущийся к средневековым мистериям. Где нет и не было Человека, но есть - толпа. Пока не поймут, что изучение музыки - не предмет, а способ обоснования человеческого достоинства, **ничего не получится.**

Во многом убеждать просто необходимо!!! Особенно это касается музыкального искусства.

Т.К.: Но каждый человек имеет к определенному времени свои убеждения, они-то и являются регулятором его поведения?

М.К.: Увы! Часто то, что может казаться убеждениями может быть, просто, результатом долбящего воздействия масмедиа, сознательного или неосознанного зомбирования. Я вижу свою роль в том, чтобы презентацией классической музыки вызвать мотивацию ее изучения, то есть, обеспечить убежденность в ее важности и жизненной необходимости. Однажды, придя в класс Вальдорфской гимназии в одном из городов Швеции, я столкнулся с невероятно сложной группой молодёжи. Они не захотели слушать ни одного моего слова. Говорили параллельно со мной. Я останавливался – они молчали. Но только я начинал говорить, они возобновляли разговоры друг с другом. Всё это было очень демонстративно. Я прекратил беседу и спросил в чём дело. (Лишь, впоследствии я узнал, что их классный руководитель – большой ценитель классической музыки – пытался убедить класс в её ценности). Когда ему это не удалось, то он сказал: «Вот, подождите, приедет Михаил Казиник – он сумеет убедить вас в том, чего я не смог сделать». Когда же я приехал в эту гимназию, меня предупредили, что это – самая тяжёлая группа за всю историю гимназии. Вот, они и решили не слушать меня, моих доводов. Саботаж!

- Мы не хотим слушать

- А что вы хотите?

- Дискутировать!

- Вот как! Хорошо! Давайте! Но позвольте мне как старшему выбрать, хотя бы, тему для первой дискуссии.

Мне позволили.

- Я предлагаю обсудить вопрос о том почему в 32-ой сонате Бетховена только 2 части.

- Какого чёрта! (перевожу дословно!!!)

- А почему вы не хотите? Ах! Вы не знаете 32-ой сонаты?

- Не знаем.

- Прошу прощения. Тогда – иная тема. Почему Бетховен и Шуберт, жившие в одно время, относятся к разным направлениям в истории музыки, даже, можно сказать, к разным эпохам.

- Какого чёрта!

- А в чём дело? Ах! Вы не знаете Шуберта? И Бетховена? И направлений?

- Видимо, у вас проблемы с этим периодом в истории искусства. Тогда давайте выяснять кто из вас Вагнерианец, а кто Браммин. И почему.

- Какого чёрта!

- Ладно, перейдём к литературе. Вы, конечно же, знаете, что шведа Стриндберга часто называют духовным братом Достоевского. Как вы думаете, почему?

- Какого чёрта!

- Кого вы не читали: шведа Стриндберга или русского Достоевского?

- Ни того, ни другого!

- Так о чём нам дискутировать? С таким же эффектом я могу дискутировать с собачкой. Я ей – Стриндберг, а она – вав-вав. Я ей – Бетховен, а она – тяф-тяф.

- Последнее предложение. Давайте попробуем раскрыть тайну смерти Моцарта. Это – самый крутой детектив. Он – покруче голливудских.

- А что, его убили?

- Вот, это нам с вами и предстоит выяснить. Мир до сих пор не может этого понять. Он ищет ответ.

Т.К.: Вам удалось найти ответ?

М.К. Мы пытались. И это заняло так много времени, было столь увлекательно, что нам пришлось пересидеть лишний час. Следующие две недели всё шло как по маслу. (В Вальдорфских школах существуют так называемые периоды погружения, когда нет никаких предметов, кроме одного. Для меня такие возможности – просто счастье. Две недели погружения в музыку.)

Т.К. Что Вы могли бы посоветовать педагогу, который боится таких ситуаций?

М.К.: Постоянных поисков «экстрима», «спортивной злости». Человек, любящий побеждать, может даже любить такие нештатные ситуации. Необходимо быть всегда в «боевой готовности».

Я приведу в пример известный психологический момент, существующий у человека, который одержим какой-то идеей (работающий над диссертацией или книгой).

Весь мир, вся информация делится на две части: то, что важно для деятельности или то, что не важно. Тогда многое из того, что встречается в жизни, **обретает статус важности**. Каждое событие рассматривается не в статусе рядового, а в порядке божьего озарения. Зверь бежит на ловца, если ловец находится в постоянной готовности поймать.

*Т.К.: Тогда выступает еще одна методическая сторона - **объяснение**. Чтобы в чем-то убедить человека, надо обеспечить определенный уровень чувствования и понимания.*

Ясность и глубина понимания не возникает сама по себе. Для того чтобы ясной стала идея произведения, замысел композитора, сущность художественного образа, форма-структура или метод музыкального познания, надо доступно, вариативно, повторяя и наглядно показывая, используя все варианты возможного объяснения. Иначе уровень постижения музыки останется весьма сомнительным.

М.К.: Опять же в беседах со студентами я выяснил, что, говоря о классической музыке, о проблемах качества музыки, они себе плохо представляют, что это такое. Но для того, чтобы разобраться в вопросах, которые их волнуют, приходится очень многое объяснять и даже нужно, прежде всего, уточнить терминологию. А она не только не точна, но

способна ввести в заблуждение всякого, кто начинает размышлять над вопросами музыки и её существования. Есть проблема в общемузыкаловедческой терминологии, в размытости понятий, в отсутствии единого понятийного комплекса. Например, на Западе то, что мы называем классической музыкой, называют "художественная" или, если быть точнее в переводе, "искусственная" от понятия "искусство". Но, поскольку, по-русски "искусство" и "искусственный" имеют разную семантику, то придётся нам употреблять понятие "художественная". По белорусски это будет звучать "мастацкая музыка". И здесь может возникнуть проблема. Ибо художественная может ассоциироваться с "живописной". "Классическая" же имеет много значений.

Первое и главное - школа "Венских классиков" (не из трёх композиторов состоящая, но имеющая трёх во главе).

Второе значение – это ошибка, употребляемая на протяжении многих лет, из-за которой страдают все, пытающиеся говорить о классике, обозначая этим словом все произведения последних веков. Есть ещё понятие почище: "серьёзная музыка". На самом деле художественная музыка говорит не о времени - о качестве. А качество - это такая штука, что проверяется временем. Отсюда мы отождествляем классическую музыку с музыкой прошлого. То есть, проверенная временем и актуальная во все времена. Что же касается художественной музыки нашего времени, то она есть, есть блестящие композиторы. 20 век показал огромное количество явлений: Стравинский, Шостакович, Прокофьев, Хиндемит, Барток, Пендерецкий... Они уже приближаются к той же галерее, где и творцы прошлого. Но необходимо ещё время для того, чтобы расставить всё по местам.

Ещё один момент. Художественная музыка в отличие от попсы и рока - это музыка, подчинённая определённым законам формообразования. И не просто определённым, но вполне конкретным. Симфонизм, мотивное развитие, полифоничность, сонатная форма. Слушание художественной музыки ведёт не только к эмоциональному, но и к высоко интеллектуальному сопереживанию (восприятию).

Более того, художественная музыка пользуется, по сути, тем же инструментарием на протяжении столетий. Это не из-за консервативности, а для возможности, пользуясь той же сонатной формой, тем же составом оркестра открыть новые грани мышления и духа. *Т.К.: Совершенно верно, без подробного объяснения терминологии, которая создаст фундамент, основание для восприятия самых разных музыкальных явлений, трудно двигаться дальше.*

М.К.: А для того, чтобы **объяснить** явление, я использую очень доступные, ясные модели - из самой жизни, очень часто из литературы (сказки, притчи, стихи, басни, мифы, легенды, идеи или образы романов и т.д.).

Однажды мне понадобилось настроить слушателей на восприятие десятиминутного концерта для фортепиано с оркестром одного очень авангардного композитора. Весь концерт построен на пуантилизме, на нервных неровных ритмах, на диссонансах. Что сделать, чтобы аудитория не расхохоталась, не рассердилась, не отключилась? На первой странице

партитуры надпись: «Памяти замученных поэтов» (Франсуа Вийон, Гарсия Лорка, Осип Мандельштам). И я воспользовался методом «параллельного знания».

Параллелью к этой музыке я выбрал... кардиологию. Да-да, область медицины, посвящённую сердцу. Я заговорил об экстрасисталии, тахикардии, прединфаркте и инфаркте. Я говорил о том, что музыка и кардиология близки, ибо в значительной степени музыка связана с сердечной деятельностью. Вот так бились сердца классиков с их верой в разум, вот что произошло с кардиограммой романтиков, веривших в страсть. А, вот пульс современного композитора, который в ужасе от жестокостей мира, когда ни разум ни чувства не могут объяснить или осознать убийство поэта. Музыка была выслушана очень серьёзно, произвела впечатление. Подобное вступление дало мне возможность ввести слушателей в непростую вязь современной музыки. А сонатную форму я объясняю детям, пользуясь сказкой Шарля Перро «Красная шапочка». Конечно, показывая при этом на инструменте – скрипке или фортепиано.

Т.К.: Следовательно, нужны самые разные типы наглядности, в том числе и в образном слове? В методической и музыковедческой литературе, по которой мы призваны учить, так мало выходов на интересные размышления, поэзию, сказки, притчи, мифы и др., всё, что даёт живой пример творческого мышления в ситуации познания, объяснения. Другими словами, не хватает наглядных образных примеров, которые можно было бы назвать даже опорными сигналами (по Шаталову). Обезобразенные пустым словарным языком определения и другая информация не работают полноценно.

*Давайте теперь попытаемся переключиться и поговорим **О МЕТОДЕ РАССКАЗА**. В Ваших проектах и презентациях может влетаться попури из маленьких рассказов о композиторе, о своих личных впечатлениях, о теме, развиваемой в музыкальном произведении и о многом-многом другом. Эмоциональность и образность таких рассказов изумительно обогащает выступления. Рассказ на уроке, например, нужен и для эмоциональной настройки, и как модель музыкального образа и как информация художественная и эмоциональная. Рассказы укрепляют любовь к предмету. Существует ошибочное мнение, что учитель часто использует рассказ, повествуя о судьбе и творческом пути композитора, о программе произведения. Но рассказ требует эмоциональной выстроенности, художественной яркости, значимых образов, чего при пересказе даже интересных на первый взгляд событий не получается, при этом пропадает эффект увлеченности.*

Словесно создать художественный образ – это уже искусство: требуется артистизм, культура речи, вдохновение. Вы слывете прекрасным рассказчиком. Как Вам это удается?

*М.К.: Рассказывать приходится постоянно, и здесь никогда не будет достаточного обеспечения в имеющейся литературе, так как **ТОЛЬКО***

преподающий знает, какого эмоционального эффекта он должен добиться. Приходится выступать своего рода писателем (в устном и письменном виде...).

Вы прочитали в моей книге «Тайны гениев» [1] – все фактически представлено методом рассказа, глава за главой. И везде есть направленность на решение задачи, а не просто рассказ. Я бы сказал, что это не эпизодический, а постоянно работающий метод. И, к тому же, я никогда не забываю мысль Шекспира о том, что весь мир – театр, и все люди в нём – актёры. Музыка – это величайший театр. Сюиты, сонаты, концерты – невероятные театральные произведения. Отсюда – моя **страсть к рассказам в театральном духе.** Отсюда – мои монологи, отсюда – диалоги со слушателями.

Т.К.: Рассказов у Вас много?

М.К.: Я рассказываю о своих впечатлениях, подобно писателю позволяю создавать вымышленные обстоятельства (что-то вроде моделирования художественного пространства). Учитель, фактически должен быть не просто искусствоведом, но и **литератором и в то же время психологом.**

Т.К.: Технология создания и представления проектов и презентаций - основа основ всякого обучения, особенно для детей постарше и, конечно, для студентов, для взрослых любого возраста. Можно ли сказать, что в Ваших проектах решается не одна и даже не две задачи, а целый ряд задач, конечно, имеющих свою иерархию? Потому что проекты обладают огромной силой преобразующего воздействия, к тому же, как мы убедились, это сложная, вбирающая в себя очень много более мелких методов инновационная технология решения всех прямых и косвенных задач?

М.К.: Да, конечно! У меня есть опыт, когда за час или два общения удавалось заставить слушателей пересмотреть коренную систему взглядов на мир, на искусство, на СМЫСЛ ЖИЗНИ.

Т.К.: Как-то студенты, после встречи с Вами сказали о Вашем выступлении - что это незабываемо, это на всю жизнь в памяти, это - толчок. Возможно, они нашли верное определение одному из типов лекций, где прежде всего важен эффект не собственно познавательный, а психологический – эффект перестройки души.

М.К.: Вы не представляете, какой возможен перелом в мировосприятии, какие потенциальные творческие силы могут извергнуться при настоящем общении с искусством !

Т.К.: Однако, чтобы выйти к любой аудитории с презентацией музыкального искусства и добиться успеха, подарить свое видение, свой проект, где есть необходимость проживания всего, о чем проповедуется, нужен недюжинный артистизм? Именно законы театральной педагогики, не всегда известные преподающим, должны вступить в силу?

М.К.: Да, конечно. Артистизм, на мой взгляд, рождается вместе со знанием и одновременной уверенности в том, что эти знания кому-то **чрезвычайно** важны. Я проводил в Швеции такой эксперимент: В гимназии вызывал на сцену

студента и просил его или её прочитать для всех вслух стихотворение Бориса Пастернака "Гамлет". Поскольку в нынешней шведской культуре нет традиции читать поэзию, да ещё, тем более, вслух, то студенты читали ужасно, как бы стесняясь, бубня себе под нос (стихи, естественно, в шведском переводе.) После этого мы углублялись в этот гениальный стих, продумывали смысл каждой фразы. Читали вновь и вновь. В конце концов стих читался артистично, ибо студент вместе с залом понимал, что в этом стихотворении столь напряжённый, столь современный завет, что читать его можно только как СОБЫТИЕ. У нас на глазах бубнящий человек превращался в артиста, а весь зал просил меня скопировать это стихотворение. Так, например, стихотворение начинается со слов:

Гул затих. Я вышел на подмости.

По шведски это звучит почти так же сильно:

(Сорлет тистнаде. Я трэдэр ют по сценен).

Мы заговорили о значении страшной фразы - «Гул затих». Ведь актёр-Гамлет стоит за кулисами и ждёт когда затихнет гул. И это значит, что выйти на подмости, значит, сделать первый шаг на пути к смерти. Актёр-Гамлет умирает много раз, в каждом спектакле. Поэтому «Гул затих» - это приглашение на казнь. Об этом стихотворении у меня в книге - целая глава. Я счастлив, когда могу сравнить первое и последнее чтение этого стиха со сцены недавно ещё совсем индифферентным студентом.

Артистизм рождается из веры, что то, что ты сейчас делаешь – необычайно важно для сохранения жизни и Духа на Планете. Артистизм - это энергия. Это потребность любить и быть любимым. Это - вера в предназначение. Педагог не может не быть артистом, если он знает: то, что он делает – жизненно необходимо для его учеников. Артистизм к тому же можно сформировать. Я готов показать, как можно это сделать.

Т.К.: Говоря об артистизме, Вы вышли на глобальный вопрос об умении найти важное, событийное и говорить о нем. Но иногда очень важные темы (понимая их значимость), развивают в не очень удачном драматургическом решении, а это надо уметь чувствовать.

Очень часто даже опытные педагоги-практики не задумываются о методах, с помощью которых достигаются цели, а просто последовательно решают поставленные задачи (кстати, часто довольно успешно), доверяя своей интуиции и всегда стараясь действовать так, чтобы ученикам было все понятно, чтобы они работали с интересом и ответственностью. Но нельзя забывать, что на развитие личности иногда больше влияет НЕ ЧТО ПРЕПОДАЮТ, А КАК ПРЕПОДАЮТ. В период профессионального обучения студентам и каждому начинающему педагогу не помешает специально начать формировать свою методическую базу – четкое владение отдельными методами и приемами, технологиями, в том числе и инновационными. В

нужный момент такое владение пригодится и оправдает затраченный на изучение труд.

*В известном польском фильме «Знахарь» есть эпизод, когда врач от бога, опытный хирург, понимающий, как спасти человека, в сложном случае не может это сделать без целого комплекта медицинских инструментов. Не нужно ли педагогу так же ясно и четко иметь представление об инструментарии, которым являются методы обучения и воспитания, на основе которых **каждый раз по-новому** моделируются [4], выстраиваются технологии?*

В методических пособиях по музыкальному воспитанию зачастую методы просто перечисляются, называются, классифицируются, раскрываются лишь на словарном уровне, при этом некоторые отдельные методы вдруг начинают раскрывать более полно и подробно и создается иллюзия, что вот это и есть главный инструмент, а остальные методы устарели, или сами собой (по умолчанию) войдут в практику. Не кажется ли Вам, что недооценивается роль своевременного применения каждого известного метода, вариативности методик в передаче знаний, опыта в любой аудитории?

М.К.: М.К.: Здесь я хочу вернуться к эпиграфу о «теории» и «древе жизни». Тот, кто ухитрился влюбиться больше, чем один раз в жизни, знает эффект неповторимости общения с двумя разными индивидуумами. И это – не лицемерие, это – признание разности энергетики. Каждый человек по своей природе талантлив и неповторим. А посему несть числа вариантности, модуляционности, театральности в общении двоих. А общение педагога с классом – это и общение двоих, и полифония куда более сложного масштаба.

Т.К.: Мы с Вами попытались показать роль известного методического инструментария в инновационной практике презентаций и проектов. Возможно, единство содержания и формы, драматургия по законам искусства, расставленные акценты и их своевременная смена позволяют делать успешные проекты. Метод, который, как надувной шарик, вырастает из эмоции, чувства и человеческого духа. В неумелых же руках он словно нож вместо скальпеля. В новых методических комбинациях – сущность развития инновационных технологий. И это только кажется, что метод – это лишь форма. Все определяет духовный посыл и содержательный. Учат и воспитывают убежденностью, увлеченностью, любовью. И как всегда – все зависит от Личности преподающего.

Литература:

1. Казиник, М. Тайны гениев. – Кострома, СПб. : ДиАр, 2005.
2. Музыкальное образование в школе: Учеб. пособие для студ. муз. фак. и отд. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Л.В. Школяр, В.А. Школяр, Е.Д. Критская и др.; Под ред. Л.В. Школяр. — М.: Изд. центр «Академия», 2001. — 232 с.

3. Хрестоматия по истории зарубежной педагогики: Учеб. Пособие для студентов пед. ин-тов /Сост. А.И. Пискунов.- М.: Просвещение, 1981.
4. Королева, Т. П. Методическая подготовка учителя музыки: педагогическое моделирование. Монография. – Мн. : УП Технопринт, 2003.

Беседа на радио Маяк о восприятии художественных произведений на первом уровне - М.Казиник

<https://www.youtube.com/watch?v=zDNPPUfA-ww>

Школа будущего с Михаилом Казиником. Урок № 1

<https://www.youtube.com/watch?v=HPgaiIKbF28>

II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Примерный перечень заданий к практическим занятиям

Задание 1. На основе анализа существующей практики вузовского и школьного образования определить, что можно отнести к моделям в организации учебно-воспитательного процесса.

Задание 2. Выявить в тексте модели, обладающие признаками инновационности.

Задание 3. Обучение игре на клавишных инструментах в проекте «Музыка для всех» по методическим материалам Н.А. Бергер.

Задание 4. Цветовое моделирование. С помощью цвета представить любую модель, адекватную музыке (формы произведения, смены регистров, лада и т.д.).

Вспомогательный текст. На первое место, пожалуй, можно поставить *метод сопоставления звука и цвета*. Еще Аристотель заметил родство между звуками и цветом. Существует семь музыкальных звуков и семь цветов радуги, то есть семь основных цветов. На уроках музыки для развития абсолютного слуха можно для каждого звука найти подходящий цвет, понимая цвет и как своего рода опорный сигнал для запоминания звучания тона. Некоторый интерес представляют в связи с этим опыты йогов по развитию внутреннего слуха и внутреннего цветоощущения. Так, например совершенно расслабившись, йоги стараются услышать определенные звуки и увидеть соответствующие им цвета. Йоги полагают, что звуку *до* соответствует фиолетовый цвет, *ре* — синий, *ми* — голубой, *фа* — зеленый, *соля* — желтый, *ля* — оранжевый, *си* — красный. Но закрепление цветового ощущения за тоном чаще всего очень субъективно, связано с жизненным опытом и особенностями

«цветного слуха». А цвето-музыкальный слух, как известно, отмечался у многих композиторов: А. Скрябина, Ш. Гуно, Ф. Листа, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Н. Римского-Корсакова и др. Использование данного метода может заключаться не только в организации процесса вслушивания в отдельные звуки, подборе цвета для ладотональности, поиске цветовой палитры сообразно частям музыкального произведения, но и в разработке игры цветов по звукам мелодии (в качестве реквизита используются краски, флажки, цветная бумага, цветные ленты, цветные загорающиеся лампочки и т.д.) или даже в составлении цвето-музыкальных партитур. Яркие примеры синтеза музыки и цветового изображения можно найти в творчестве А. Скрябина.

Задание 5. Сочинение музыки на основе принципов сочинения тождества и контраста, освоение инновационных алгоритмов музыкального творчества.

Задание 6. Просмотр уроков музыки. Коллективное обсуждение реализации инновационного подхода к управлению процессом восприятия и исполнения музыки в авторских моделях работы со слушателями. Методика комплексно-волнового урока (М. Казиник).

Школа будущего с Михаилом Казиником. Урок № 1

<https://www.youtube.com/watch?v=HPgaiIKbF28>

Задание 7-8. Освоение способов презентации музыкального произведения в опоре на схемы-модели.

История создания музыкального произведения.

Слушание.

Обсуждение.

Комментарии по оркестровке и показ фрагмента или фрагментов.

Дополнительная информация о популярности композитора в наше время.

Справка об исполнителях, включающих в свой репертуар данное музыкальное произведение.

Модель 2.

Размышление о важных вопросах в жизни: дружбе, счастье, любви, мире на Земле и т.д. в форме диалога с учетом возраста предполагаемых учащихся.

Информация, как отвечает на этот вопрос композитор (или поэт и композитор) в своем произведении.

Слушание главных, ключевых моментов.

Обмен мнениями, диалог.

Полное прослушивание произведения.

Модель 3.

Создание настроения стихами, шутками, рассказами.

Слушание. Поиск созвучного настроения в музыке.
Комментарии по выразительности ритма, динамического развития.
Информация о творческом союзе композитора и группы исполнителей.

Модель 4.

Новинка! Сенсация! Информация, что пишут газеты, о чем можно услышать с экранов телевидения или по радио, на что не достать билетов, где состоится премьеры и т.д.
Анализ стилевых особенностей или особенностей исполнения с показом фрагмента.
Показ музыки.

Модель 5.

Проблема психического самочувствия.
Информация о произведении с рекомендациями.
Слушание фрагмента.
Дополнительная информация и инструкция, когда и как слушать.
Слушание полностью или фрагмента, констатация эффекта.

Модель 6.

Штрихи к портрету композитора.
Штрихи к эпохе.
Самое важное о произведении.
Рекомендации по использованию музыки на вечерах, в домашнем слушании, для гостей.

Модель 7.

Исполняем произведение.
Распределяем роли соисполнителей.
Проводим краткий инструктаж с показом, что и кто делает, исполняем вместе, коллективно.
По ходу даем необходимую информацию.
Беседа о музыке.

Модель 8.

Слушаем два-три произведения. Желательно будущему учителю исполнять их самому.
Коротко рассказываем о каждом произведении.
Выбираем, что понравилось учащимся.
Дополняем информацию. Слушаем выбранное произведение.

III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Критерии оценивания по дисциплине

А) ответ на вопросы билета

Уровень усвоения	Характеристика уровня усвоения (критерии)	Балльное выражение уровня усвоения
Неудовлетворительный	<ul style="list-style-type: none">• Непонимание сути вопроса, отсутствие представления о направлении ответа	1-3
Удовлетворительный	<ul style="list-style-type: none">• Отдельные знания, частичное воспроизведение ответа	4
Средний	<ul style="list-style-type: none">• Воспроизведение содержания на уровне понимания	5-6
Достаточный	<ul style="list-style-type: none">• Применение по образцу в знакомой ситуации,• объяснение сущности,• использование обобщенных алгоритмов	7-8
Высокий	<ul style="list-style-type: none">• применение в незнакомых ситуациях, творческая составляющая,• решение качественно новых задач,• самостоятельность при описании, объяснении, преобразовании	9-10

Б) выполнение практического задания - представление инновационного проекта работы по музыкальному воспитанию, обучению и развитию:

- оригинальность выполненного проекта;
- методическая компетентность;
- культура оформления;
- использование мультимедийных средств;
- удачная форма предъявления и комментирования проекта в ситуации экзамена.

Вопросы к экзамену по дисциплине «Инновационные модели общего музыкального образования»

1. Понятие «инновация» на основе синтеза трех составляющих (новшество, современность, востребованность).
2. Инновационность как характеристика качества образовательного процесса.
3. Инновационные процессы в образовательной политике учреждений образования.
4. Инновационные модели в приобщении школьников к культуре и искусству.
5. Перспективные тенденции инновационности в обучении.
6. Педагогические технологии и характеристика их инновационности.
7. Классификация современных образовательных технологий.
8. Игровые модели как часть обучающего процесса в области музыкального искусства.
9. Инновационные модели музицирования школьников.
10. Музицирование на клавишных инструментах в общеобразовательных учреждениях.
11. Особенности авторской методики элементарного музицирования Н.А.Бергер.
12. Элементарное музицирование в контексте развивающего обучения.
13. Инновационные модели организации освоения школьниками музицирования на доступных музыкальных инструментах (электроклавиши, блокфлейты, треугольники).
14. Инновационные модели организации освоения школьниками музицирования на доступных музыкальных инструментах (ксилофон, металлофон, тамбурин и т.д.).
15. Игровые технологии в освоении вокального и инструментального музицирования.
16. Модели организации импровизации и сочинения музыки.
17. Методологическая роль принципов сочинения музыки (тождества и контраста) в освоении алгоритмов музыкального творчества.
18. Практические модели в музыкальной и полихудожественной импровизации.
19. Сочинение музыки на основе компьютерных технологий.
20. Музыкально-живописные композиции в творчестве школьников.
21. Инновационные модели в организации слушания музыки.
22. Реализация инновационного подхода к управлению процессом восприятия музыки в авторских моделях работы со слушателями.
23. Драматургия комплексно-волнового урока музыки (М. Казиник).
24. Диалог школьных предметов в моделировании комплексно-волнового взаимодействия по методике М. Казиника «Школа будущего».
25. Презентации и проекты как инновационные технологии музыкального воспитания.
26. Компаративный анализ в музыкальном обучении. Теория единого культурного поля в изучении музыкального искусства.

Практическое задание (выполняется всеми индивидуально):

1. Проект показа изучения инструментального или вокального произведения на музыкальных занятиях

VII. Матрица компетенций

Код компетенции	Наименование компетенции	Код модуля, учебной дисциплины
УК-1	Владеть методологией научного познания, быть способным анализировать и оценивать содержание и уровень философско-методологических проблем при решении задач научно-исследовательской и инновационной деятельности	1.1.1
УК-2	Быть способным применять методы научного познания (анализ, сопоставление, систематизация, абстрагирование, моделирование, проверка достоверности данных, принятие решений и др.) в самостоятельной исследовательской деятельности, генерировать и реализовывать инновационные идеи	1.1.2, 3.1
УК-3	Быть способным осуществлять педагогическую деятельность в учреждениях образования, осваивать и внедрять эффективные образовательные и информационно-коммуникационные технологии, педагогические инновации	1.2.1, 2.2.2
УК-4	Быть способным управлять коллективом, обеспечивая толерантное восприятие социальных, этнических, конфессиональных и культурных различий	1.2.2
УК-5	Владеть иностранным языком для коммуникации в междисциплинарной и научной среде, в различных формах международного сотрудничества, научно-исследовательской и инновационной деятельности	3.2
УК-6	Обладать навыками использования современных информационных технологий для решения научно-исследовательских и инновационных задач	3.3
УПК-1	Быть способным внедрять в образовательный процесс результаты научно-исследовательской и инновационной деятельности	1.1.2
УПК-2	Быть способным разрабатывать и реализовывать новые методические модели, методики, технологии обучения с учетом отечественного и зарубежного опыта, анализировать эффективность их использования в образовательном процессе	1.2.1, 2.1.1
УПК-3	Быть способным разрабатывать и реализовывать программы научно-исследовательской и инновационной деятельности учреждения образования, педагогов, обучающихся	1.2.2
СК-1	Быть способным анализировать профессиональные и образовательные потребности педагогов, проектировать методические системы обучения и воспитания с учетом имеющихся возможностей образовательной и социальной среды	2.1.1
СК-2	Быть способным осуществлять рефлексию результатов своей профессиональной деятельности, разрабатывать на ее основе образовательные маршруты личностного и профессионального развития	2.1.2
СК-3	Быть способным разрабатывать механизмы создания инновационной информационно-образовательной среды в учреждении образования	2.2.1
СК-4	Быть способным разрабатывать механизмы создания адаптивной информационно-образовательной среды в учреждении образования, обеспечивать участие одаренных и талантливых детей в олимпиадах, научно-исследовательских работах, проектах	2.2.2
СК-5	Быть способным разрабатывать механизмы создания поликультурной образовательной среды в учреждении образования, обеспечивать интеграцию обучающихся в социально-образовательную среду	2.2.2
СК-6	Уметь проектировать образовательный процесс в соответствии с современными научными достижениями, направленный на развитие билингвальной языковой личности младшего школьника	2.3.1
СК-7	Уметь проектировать образовательный процесс в соответствии с современными научными достижениями, направленный на развитие математической культуры младших школьников	2.3.2
СК-8	Уметь проектировать образовательный процесс в соответствии с современными научными достижениями, направленный на развитие экологической культуры младших школьников	2.3.3
СК-9	Уметь проектировать образовательный процесс в соответствии с современными научными достижениями, направленный на развитие эстетической культуры младших школьников	2.3.3
СК-10	Владеть иностранным языком для коммуникации в устной и письменной формах с целью решения профессиональных задач в педагогической деятельности	2.4

Разработан в качестве примера реализации образовательного стандарта по специальности 1-08 80 02 «Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)».

В рамках специальности 1-08 80 02 «Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)» могут быть реализованы следующие профилизации: Начальное образование, Общая педагогика, история педагогики и образования, Образовательный менеджмент и др.

¹ Общеобразовательные дисциплины «Философия и методология науки», «Иностранный язык», «Основы информационных технологий» изучаются по выбору магистранта. По общеобразовательным дисциплинам «Философия и методология науки» и «Иностранный язык» формой текущей аттестации является кандидатский экзамен, по общеобразовательной дисциплине «Основы информационных технологий» формой текущей аттестации является кандидатский зачет.



Согласовано
Председатель УМО по педагогическому образованию
А.И.Жук

Председатель ИМС по дошкольному и начальному образованию
О.Н.Анципирович
08.02.2019

Председатель УМО по лингвистическому образованию
С.Д.Т.
08.02.2019



Рекомендован к утверждению Президиумом Совета УМО по педагогическому образованию

Протокол № 5 от 08.02.2019 г.

А.И.Медведев
И.А.Тарасевич
С.В.Киселевич
08.02.2019

СОГЛАСОВАНО

Начальник Главного управления профессионального образования
Министерства образования Республики Беларусь

С.А.Касперович
21.02.2019

Проректор по научной методической работе Государственного учреждения
образования «Белорусский институт высшей школы»
И.В.Титвич

Эксперт-рецензент
М.М.Байдун
20.02.2019

Информация об изменении размещается на сайтах:
<http://www.edustandart.by>
<http://www.nihe.bsu.by>

Учебная программа УВО

КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

Учреждение образования
«Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка»



Проректор по учебной работе БГПУ

А.В. Маковчик

2019 г.

Регистрационный № УД-30-01-57-2019 уч.

ИННОВАЦИОННЫЕ МОДЕЛИ ОБЩЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине
для второй ступени высшего образования (магистратуры) по специальности:

1-08 80 02 Теория и методика обучения и воспитания

(по областям и уровням образования).

Профилизация: Музыкальное искусство

2019 г.

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта второй ступени высшего образования ОСВО 1-08 8002 - 2019
(ymb. 26.06.2019 № 81)

и типового плана учреждения высшего образования по специальности 1-08 80 02 Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования). Профилизация: Начальное образование от 23.03.2019 регистрационный № В 08-2-002/пр.- тип.

СОСТАВИТЕЛЬ:

Т.П. Королева, профессор кафедры теории и методики преподавания искусства учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент;

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Кафедра художественного творчества и продюсерства учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова», заведующий кафедрой Е.И. Ахвердова, кандидат искусствоведения, доцент;

И.В. Ефремова, доцент кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой теории и методики преподавания искусства
(протокол № 12 от 31 мая 2019 г.)
Заведующий кафедрой

Ю.Ю. Захарина

Научно-методическим советом учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»
(протокол № 6 от 19 июня 2019 г.)

Оформление учебной программы и сопровождающих её материалов действующим требованиям Министерства образования Республики Беларусь соответствует

Методист отдела магистратуры

Т.В. Щукина
Директор библиотеки
И.А. Святковская

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Условием эффективности музыкального воспитания подрастающих поколений является расширение теоретических и методических представлений о способах осуществления музыкально-педагогической деятельности с учетом инноваций в сфере общего музыкального образования. Система образования постоянно совершенствуется, отвечая запросам социума и различным нововведениям. В рамках модернизации общего образования развивается и музыкальное образование. В настоящее время в нем происходят значительные изменения: неотъемлемым компонентом обучения становятся мобильные модели преподавания на основе информационно-коммуникационных, модульных, музыкально-компьютерных, здоровьесберегающих и других технологий. Инновационность определяется востребованностью в преподавании и обучении как педагогической технологии в целом, так и отдельных форм и методов учебно-воспитательного процесса.

Компетенции современного учителя музыки – культура мышления, способность к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору путей её достижения; готовность применять современные методики и технологии (в том числе информационные) для обеспечения качества учебно-воспитательного процесса на разных ступенях образовательной системы. Способность использовать возможности образовательной среды, в том числе информационной, для обеспечения качества учебно-воспитательного процесса; готовность к применению современных художественно-образовательных ресурсов и интерактивных технологий в преподавании музыкального искусства.

Цель учебной дисциплины «Инновационные модели общего музыкального образования» – методическая подготовка специалиста, владеющего на современном уровне инновационными технологиями, методиками и перспективными частными методами преподавания музыкального искусства в школах.

Задачи учебной дисциплины:

- углубление представлений о многообразии подходов к музыкальному образованию на современном этапе;
- профессионально-личностное совершенствование будущих педагогов-музыкантов в процессе освоения передового отечественного и зарубежного музыкально-педагогического опыта;
- развитие музыкально-педагогических умений в реализации музыкального обучения и воспитания с использованием инновационных методов и приемов;
- совершенствование способностей анализа и самоанализа музыкально-педагогической деятельности с позиций ее соответствия современным требованиям;

- становление индивидуального стиля музыкально-педагогической деятельности будущего педагога-музыканта.

Изучение дисциплины должно обеспечить формирование у магистрантов академических, социально-личностных и профессиональных компетенций.

Требования к академическим компетенциям.

Магистрант должен:

УК-3 Быть способным осуществлять педагогическую деятельность в учреждениях образования, осваивать и внедрять эффективные образовательные и информационно-коммуникационные технологии, педагогические инновации.

УК-6 Обладать навыками использования современных информационных технологий для решения научно-исследовательских и инновационных задач.

УПК-1 Быть способным внедрять в образовательный процесс результаты научно-исследовательской и инновационной деятельности.

УПК-2 Быть способным разрабатывать и реализовывать новые методические модели, методики, технологии обучения с учетом отечественного и зарубежного опыта, анализировать эффективность их использования в образовательном процессе.

СК-3 Быть способным разрабатывать механизмы создания инновационной художественно-образовательной среды в учреждении образования.

СК-6 Уметь проектировать систему музыкального образования в соответствии с современными научными достижениями, с учетом мировых тенденций.

Взаимосвязь учебной дисциплины с другими учебными дисциплинами специальности

Название учебной дисциплины, изучение которой связано с учебной дисциплиной «Инновационные модели общего музыкального образования».	Перечень актуализируемых на занятиях по учебной дисциплине «Инновационные модели общего музыкального образования» комплексов знаний, формируемых на других учебных дисциплинах
Стратегический и инновационный менеджмент в сфере образования	Практическое использование теоретических знаний о современных педагогических технологиях и моделях преподавания музыкального искусства.

На изучение учебной дисциплины «Инновационные модели общего музыкального образования» согласно учебному плану отводится 90 академических часов, из них 36 аудиторных часов (16 лекционных и 20 практических). На самостоятельную работу магистранта отводится 54 часа.

Основной формой занятий при изучении учебной дисциплины «Инновационные модели общего музыкального образования» являются:

- лекционные занятия;
- практические занятия.

Текущая аттестация проводится в соответствии с учебным планом специальности дневной формы получения образования в форме экзамена во 1 семестре.

Содержание учебного материала

Тема 1. Инновационность как характеристика качества образовательного процесса

Сущность и содержание инновационных процессов в отечественном общем музыкальном образовании. Инновационные модели в приобщении школьников к культуре и искусству. Инновационные процессы в образовательной политике учреждений образования. Классификация современных образовательных технологий. Критерий инновационности в анализе моделей преподавания музыкального искусства. Модели игр-квестов как часть обучающего процесса в области музыкального искусства.

Тема 2. Инновационные модели музицирования школьников

Элементарное музицирование – традиционный и инновационный музыкально-педагогический подход. Элементарное музицирование в контексте развивающего обучения. Современная концепция и методика преподавания музыки Н. А. Бергер. Обучение игре на клавишных инструментах в проекте «Музыка для всех». Инновационные модели организации освоения школьниками музицирования на доступных музыкальных инструментах (электроклавиши, блокфлейты, ксилофон, металлофон, тамбурин и т.д.). Игровые технологии в освоении вокального и инструментального музицирования.

Тема 3. Модели организации импровизации и сочинения музыки

Методологическая роль принципов сочинения музыки (тождества и контраста) в освоении алгоритмов музыкального творчества. Практические модели в музыкальной и полихудожественной импровизации. Сочинение музыки на основе компьютерных технологий. Музыкально-живописные композиции в творчестве школьников. Музыкальная импровизация на основе игровых технологий на разных возрастных этапах.

Тема 4. Инновационные модели в организации слушания музыки

Реализация инновационного подхода к управлению процессом восприятия музыки в авторских моделях работы со слушателями. Методика комплексно-волнового урока (М. Казиник). Диалог школьных предметов в моделирование комплексно-волнового взаимодействия по методике М. Казиника «Школа будущего». Авторские модели работы со слушателями (А. Варгафтик, П. Вайль). Компаративный анализ в музыкальном обучении. Музыкальное расследование. Презентации и проекты как инновационные технологии музыкального воспитания. Теория единого культурного поля в изучении музыкального искусства.

Учебно-методическая карта учебной дисциплины
«Инновационные модели общего музыкального образования» для дневной формы получения образования

Номер раздела, темы, занятия	Название раздела, темы, занятия: перечень изучаемых вопросов	Количество аудиторных часов				Внеаудиторная самостоятельная работа	Методическое обеспечение занятия (наглядные, методические пособия и др.) лекции	Формы контроля знаний
		Лекции	Практические занятия	Семинарские занятия	Лабораторные занятия			
1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	Тема 1. Инновационность как характеристика качества образовательного процесса	4	4					
1.1	Сущность и содержание инновационных процессов в отечественном общем музыкальном образовании.	2					Литература основная [1], [3]	
1.2	Инновационные модели в приобщении школьников к культуре и искусству.		2				Литература основная [1], [2]	Защита проекта
1.3	Инновационные процессы в образовательной политике учреждений образования. Классификация современных образовательных технологий.	2					Литература дополнительная [11]	
1.4	Критерий инновационности в анализе моделей преподавания музыкального искусства. Модели игр-квестов как часть обучающего процесса в области музыкального искусства.		2				Литература дополнительная [11]	Индивидуальный опрос
	Тема 2. Инновационные модели музицирования школьников	4	6					
2.1	Элементарное музицирование – традиционный и инновационный музыкально-педагогический подход.	2					Литература основная [1]	

2.2	Элементарное музицирование в контексте развивающего обучения.		2				Литература дополнительная [9]	Индивидуальный опрос
2.3	Современная концепция и методика преподавания музыки Н.А. Бергер. Обучение игре на клавишных инструментах в проекте «Музыка для всех».		2				Литература дополнительная [4]	Индивидуальный опрос
2.4	Инновационные модели организации освоения школьниками музицирования на доступных музыкальных инструментах (электроклавии, блокфлейты, ксилофон, металлофон и т.д.).	2					Литература дополнительная [9]	
2.5	Игровые технологии в освоении вокального и инструментального музицирования.		2					Презентация
	Тема 3. Модели организации импровизации и сочинения музыки	4	4					
3.1	Методологическая роль принципов сочинения музыки (тождества и контраста) в освоении алгоритмов музыкального творчества.	2					Литература основная [1]	
3.2	Практические модели в музыкальной и полихудожественной импровизации. Музыкальная импровизация на основе игровых технологий.		2				Литература основная [1], дополнительная [5]	Защита проекта
3.3	Сочинение музыки на основе компьютерных технологий.	2					Литература дополнительная [12]	
3.4	Музыкально-живописные композиции в творчестве школьников.		2				Литература основная [1]	Индивидуальный опрос
	Тема 4. Инновационные модели в организации слушания музыки	4	6					
4.1	Реализация инновационного подхода к управлению процессом восприятия музыки в авторских моделях работы со слушателями. Методика комплексно-волнового урока (М.Казиник).	2					Литература дополнительная [3], [8]	
4.2	Диалог школьных предметов в моделирование комплексно-волнового взаимодействия по методике М.Казиника «Школа будущего».		2				Литература дополнительная [8]	Индивидуальный опрос
4.3	Авторские модели работы со слушателями (А.Варгафтик, П.Вайль). Компаративный анализ в музыкальном обучении. Музыкальное расследование.	2					Литература дополнительная [6]	
4.4	Презентации и проекты как инновационные технологии музыкального воспитания.		2				Литература основная [2]	Защита презентации

4.5	Теория единого культурного поля в изучении музыкального искусства.		2				Литература дополнительна я [9]	Индивидуал ьный опрос
		ВСЕГО:	16	20				Экзамен
		ВСЕГО ЗА СЕМЕСТР:	36					

Информационно-методическая часть

ЛИТЕРАТУРА

Основная:

1. Современные образовательные технологии: учеб. пос. для студентов, магистрантов, аспирантов, докторантов, школьных педагогов и вуз. преподавателей / [Н. В. Бордовская и др.] ; под ред. Н. В. Бордовской. - 3-е изд., стер. – Москва : КноРус, 2013. – 431 с.

Дополнительная:

1. Абдуллин, Э. Б. Музыкально-педагогические технологии учителя музыки: учеб. пособие / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. – М : Прометей, 2005. – 232 с.

2. Алексеева, Л. Л. Инновационные технологии в музыкальном образовании школьников [Электронный ресурс] / Л. Л. Алексеева. – Режим доступа : <https://pandia.ru/797592/> – Дата доступа 07.06.2019.

3. Алиев, Ю. Б. Знакомство с явлениями стиля в искусстве как инновационное дидактическое средство повышения художественной культуры подростков / Ю. Б. Алиев // Инновации в образовании. – 2009. – № 2. – С. 80–97.

4. Бергер, Н. А. Современная концепция и методика обучения музыке / Н. А. Бергер. – СПб : КАРО, 2004. – 368 с.

5. Боровик, Т. А. От слова к музыке. Речевое интонирование-Ритм-Творчество-Сольфеджио / Т. А. Боровик. – Минск : Книжный дом, 1995. – 69 с.

6. Варгафтик, А. Партитуры тоже не горят [Электронный ресурс] / А. Варгафтик. – Режим доступа : <https://kartaslov.ru> – Дата доступа 07.06.2019.

7. Дядченко, М. С. Инновационные технологии в музыкальном обучении: тестирование слуховых навыков [Электронный ресурс] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. – Ростов-н/Д, 2006. / М. С. Дядченко. – Режим доступа : <https://www.dissercat.com/content/innovatsionnye-tekhnologii-v-muzykalnom-obuchenii-testirovanie-slukhovyykh-navykov> . – Дата доступа 04.06.2019.

8. Казиник, М. С. Школа будущего в школе настоящего. Методика М. Казиника в школе [Электронный ресурс] / М. С. Казиник. – Режим доступа : <https://infourok.ru/shkola-budushego-v-shkole-nastoyaschego-metodika-m-kazinika-v-shkole-3638531.html> . – Дата доступа 07.06.2019.

9. Королева, Т. П. Методика музыкального воспитания : учеб.-метод. пособие / Т. П. Королева. – Минск : Белорус. гос. пед. ун-т, 2010. – 216 с.

10. Котышева, Е. Н. Инновации в музыкальном воспитании и развитии детей с ограниченными возможностями [Электронный ресурс] / Е. Н. Котышева. – Режим доступа : <https://pandia.ru/797592/>. – Дата доступа 07.06.2019.

11. Панин, М. Инновации в образовании : стратегический подход в XXI веке // Соискатель-педагог. – 2008. – №5. – С. 14–18.

12. Подоплелова, Ю. Г. К вопросу об использовании мультимедийных технологий в музыкальном образовании [Электронный ресурс] / Ю. Г. Подоплелова. – Режим доступа : <http://rudocs.exdat.com/docs/index-10870.html> – Дата доступа 04.10.2019.

13. Сафронов, Ю. Новые технологии в музыкальном образовании [Электронный ресурс] / Ю. Сафронов. – Режим доступа : <https://pandia.ru/797592/> . – Дата доступа 07.06.2019.

14. Хуторской, А. В. Теоретико-методологические основания инновационных процессов в образовании [Электронный ресурс] / А. В. Хуторской. – Режим доступа: <http://www.char.ru/346/103366.htm> . – Дата доступа 07.06.2019.

15. Шибанова, В. В. Освоение и внедрение инновационной технологии по предмету “Музыка” – бинарные уроки в системе развивающего обучения Л. В. Занкова [Электронный ресурс] / В. В. Шибанова. – Режим доступа : [http:// https://pandia.ru/797592/](http://https://pandia.ru/797592/) – Дата доступа 07.06.2019.