

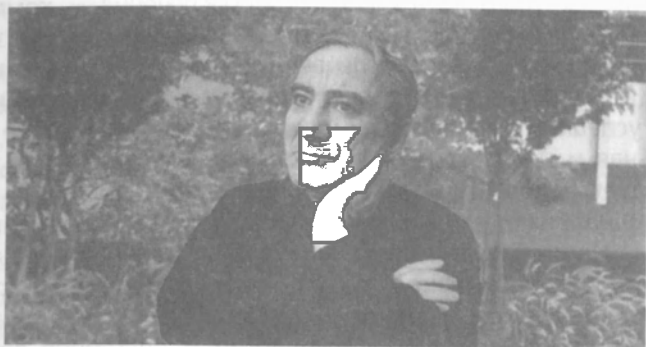
Т. П. КОРОЛЁВА, М. С. КАЗИНИК

ПРЕЗЕНТАЦИИ И ПРОЕКТЫ КАК ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ.

*О МЕТОДАХ МУЗЫКАЛЬНОГО
ВОСПИТАНИЯ И НЕ ТОЛЬКО*



***Таисия Павловна Королёва** — музыкант, педагог, ученый. Ее монография «Методическая подготовка учителя музыки: педагогическое моделирование» стала настольной книгой учителя музыки. В рамках международных научно-практических конференций и совещаний по художественному образованию в Москве, Санкт-Петербурге, Лодзи, Сумах, Одессе, Минске, Бресте, Гродно и других городах. Таисия Королёва выступает с докладами, публикует тезисы выступлений, проводит мастер-классы, рецензирование концепций, программ, статей, учебных пособий, хрестоматий, учебников, диссертаций и т. д.*



Михаил Семенович Казиник — скрипач, пианист, искусствовед. Его концерты, которые имеют принципиально новую форму и где слово и музыка вступают между собой в особые взаимоотношения, проходят в Швеции, Норвегии, Голландии, Германии, Дании, Австралии, России. Михаил Казиник разработал циклы лекций по истории искусства для молодежи, постоянно сотрудничает с правительственными кругами и фирмами Швеции с целью поддержания особого корпоративного творческого климата посредством искусства.

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

И. Гёте

Таисия Королёва. Давайте попробуем сделать невозможное — через Ваш опыт, через Вашу личность, подобраться к методике как к живой науке и искусству одновременно. У Вас есть результат — Вы умеете увлекательно, мастерски, живо преподнести самые различные музыкальные явления детям и взрослым и тем самым способствовать развитию культуры в целом. В образовательном пространстве постоянно меняются ключевые методические проблемы и на сегодняшний день одна из определяющих проблем — **внедрение инновационных методик и технологий.** Само собой разумеется, что целая группа инноваций свя-

зна с новым уровнем технического обеспечения – компьютеризацией, где «умная» машина делает аудиальное, визуальное и даже интерактивное, обеспечение обучения и тем самым повышает его результат. Но в преподавании музыкального искусства рядом успешно развиваются и «живые» инновации, не исчезла уникальная и неповторимая личность музыканта-педагога.

Следует напомнить, что часто происходит путаница, и инновациями называют новый методический опыт, 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 стремятся работать с теми, кто не только не проявляет никакого интереса к классической музыке и музыковедению как науке, но даже убеждены в том, что настоящая 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?*

Михаил Казиник. Помните замечательный рассказ Михаила Светлова о том, что ему позвонили из школы и сообщили, что его сын выпил чернил? И как Светлов сказал ребенку, что, если пьешь чернила, то нужно закусывать промокашкой. Блестящий метод общения! Метод – это всё. При этом очень важно, чтобы он ни в какой степени не ощущался учениками как первооснова. Первое условия метода – его сокрытие. В приведенном нами случае метод сокрыт и внешне выглядит, как проявление светловского чувства юмора.

Т. К. Следовательно, главное – найти, нащупать смысловые основы презентации, найти те мысли, те идеи, те чувства, те художественные открытия, которые мы можем предложить для постижения. И при этом – подвести непосредственно самих обучаемых к открытию.

М. К. Вообще, есть три темы, которые важны для всех и будут всегда восприняты любой аудиторией, независимо от музыкальных предпочтений: **смерть, любовь, престиж**. Это заинтересовывает, создает направленное восприятие. Возьмем, к примеру, урок о Бетховене.

Любовь: странные письма, найденные после его смерти в ящике стола. Кому они адресованы? 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, имея намерение покончить жизнь самоубийством, пишет завещание Гейлигенштадт? (*Бетховен написал завещание в Гейлигенштадте.*) Что удержало его?

Престиж: Прошло столько лет, а Европейское сообщество выбирает в качестве «своей» музыки не произведение современного композитора, а музыку начала XIX века. Почему Нобелевские лауреаты называют музыку Бетховена, наряду с музыкой Моцарта и Баха в числе факторов, помогающих им в уникальных научных открытиях?

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

Одновременно очень важно предельно серьезно относиться к слову, когда преподаешь искусство вообще и музыку в частности. Нельзя бросать пустые фразы, нельзя скользить по поверхности. Здесь, как в религиозной проповеди, — или не проповедуй, или делай это глубоко и всесторонне. Каждый урок должен стать открытием, поскольку за каждым гением, за каждым творением — целый мир.

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

М. К. Да, конечно. Одна из Ваших студенток вступила со мной в диалог: «На своем выступлении Вы говорили буквально о запрете использования понятий «народ», «нация» и др. Но как же говорить о патриотических операх Верди, о народных

музыкальных драмах Мусоргского, не затрагивая этих понятий? Возможно, Вы имели в виду – не использовать их в том ключе, в котором подаются эти понятия в плохих учебниках по музыкальной литературе? Скажете – детям неинтересно слушать про народ! Но я уверена, что это можно сделать очень интересно, только пока не до конца представляю как».

Т. К. Фактически девушка сама ответила на свой вопрос – надо избегать штампов!

М. К. В замечательной пьесе Патрика «Странная миссис Сэвидж» есть один странный герой – мужчина. Он одинок и болен. Единственное, что его держит – это ежедневные свидетельства того, что его кто-нибудь любит. Он 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, что на улице холодно и, пожалуйста, наденьте шарф. Этим самым я сказала Вам о своей любви». Так вот! Есть некоторые слова и понятия, которые настолько значимы, что употребление их все стирает их величие. Нельзя поминать имя Бога все. Нельзя вскользь говорить о любви. И нельзя – о народе. К тому же нужно совершенно не знать психологии ребенка, чтобы начинать урок с «народа». Для него это, увы, абстракция. Внимание будет утеряно.

И еще одно: искусство никогда не обращается к народу, но – к личности. Ведь народ слагается из отдельных судеб, воспаленных душ. Если Вы начнете разговор об опере Мусоргского 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 царем и нищим, шинкаркой и беглым монахом, летописцем и мошенниками, русскими и поляками, толпами голодных людей, а затем с ними же бунтующими. Монастырь и корчма, царские палаты и лес, Кремль и Сан-домир... Вот только тогда Вы имеете право рассказать о том, что опера, вместившая в себя столько, имеет гордое право называться народной, ибо показывает все 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 важна методика его решения, презентации (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» [1, с. 100]. Метод не может быть хорош сам по себе, а только в том случае, когда помогает «яснее мыслить и глубже чувствовать», когда познание открывается, а не тормозится, когда способность культивировать искусство передается ученикам и подтверждается усвоением методов. *Что бы Вы сказали по этому поводу?*

М. К. На каждом уроке музыки существует сверхзадача. Она и является главной в нашем столь нелегком деле. Каждый урок – шаг к переосмыслению жизни. Так, разговоры о титане-Бетховене вряд ли дадут что-нибудь современному слушателю. Бетховен и Французская революция – еще меньше. А идея о том, что чем хуже Бетховен слышал, тем лучше музыку он писал, ведет к осознанию безграничных возможностей человека, к пониманию того, что преодоление трудностей – 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. Идея состоит в том, что не только литературоведение, но и вся история и теория искусств должна строиться на принципах единства духовной мысли человечества. Пушкин описывает феномен Бетховена, ветхозаветные тексты объясняют Рембрандта, хокку – прелюдии Шопена. Если мы придем к единой теории культуры и сумеем рассказать ее миру – мы спасены. Омар Хайям и Петрарка, дворцы

Альгамбры и собор св. Петра, импрессионизм и персидские узоры, ария альта из «Страстей по Матфею» и традиционные синагогальные песнопения. А Лорка писал о том, что в испанской культуре действие начинается **после смерти!** Вот Вам и компаративизм. Не только в литературе, но и во всем искусстве. Если бы мне было лет 25–30, то я замахнулся бы на единую теорию культуры, подобно Эйнштейну, который стремился раскрыть единую теорию поля. Более того, компаративизм есть идея сравнительного или параллельного знания, которое и должно оказаться в центре урока музыки.

Т. К. *Параллельное знание – это универсальные знания, которые могут проявляться в самых разных явлениях?*

М. К. Да. Поскольку постижение музыки – процесс весьма сложный, то я пришел 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 ребенка. В беседе о Бахе мне приходится размышлять о космосе. Зная волну «психического состояния» музыкального произведения, которое мы должны услышать, я нахожу аналогии, на которых можно строить полноценное объяснение искусства и жизни, и использую метод, который определяю как метод «параллельного знания». Это целая сфера мышления, и об этом стоило бы написать отдельную книгу.

Т. К. Начало познания 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» [2, с. 132]. Вызывать адекватные ощущения – это не просто представлять наглядность, это уже *искусство* представления наглядности.

М. К. У меня был такой образ: вы сидите в темноте в каком-то необычайно ограниченном пространстве. Непонятно, где вы, как вы туда попали. Пробираетесь на ощупь, чувствуете, что перед вами закрытое ставнями окно. Пытаетесь открыть став-

ни. И вдруг оказывается, что вы находитесь в домике, из окна которого перед вами открывается невиданный простор. Солнце, утро, воздух, поет жаворонок. Мир во всем его великолепии! Попробуйте смоделировать эту ситуацию в классе. Темно, тихо. Говорите медленно, таинственно. Затем включаете свет и одновременно — романс Римского-Корсакова на стихи Алексея Толстого «Звонче жаворонка пенье». Эффект прорыва! Гигантского светового и 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.

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. В таком случае 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. На мой взгляд, метод убеждения становится необыкновенно важным в настоящее время, когда подлинный интерес к классике необходимо формировать специально, вопреки засилью эстрадной музыки.

М. К. Сегодня, давая молодежи, детям выраженные в музыке идеи высочайшего гуманизма, мы этим самым производим профилактику падения нравов во имя будущего. Только через ценность человеческого творчества постигается ценность человека в целом. Эпоха Возрождения — реакция на средневековую идею о том, что человек прежде всего раб божий. «Человек богоподобен». Это утверждение Ренессанса, опирающееся на дохристианскую эпоху, на этику и эстетику античности. Ренессанс — это прививка средневековой античности. Появляются философы-христиане типа Николая Кузанского, полагающие, что Бог творит мир при помощи музыки. Появляется Никколо Маккиавелли, утверждающий такую силу человеческой воли, которой можно побе-

дить предначертанность судьбы (читай: Бога). Только новый Ренессанс спасет мир, который сегодня попово и массово движется к средневековым мистериям, где нет и не было Человека, но есть – толпа. Изучение музыки – не предмет, а способ обоснования человеческого достоинства. В этом убеждать просто необходимо!

Т. К. Существует 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 стала ясной идея произведения, замысел композитора, сущность художественного образа, форма-структура или метод музыкального познания, надо объяснять доступно, вариативно, повторяя и используя наглядность. Иначе уровень постижения музыки останется весьма сомнительным.

М. К. В беседах со студентами я выяснил, что, говоря о классической музыке, о проблемах качества музыки, они плохо представляют себе предмет разговора. Нужно прежде всего уточнить терминологию. А она не только не точна, но и способна ввести в заблуждение. Есть проблемы в общемузыкаловедческой терминологии, в размытости понятий, в отсутствии единого понятийного комплекса. Например, на Западе классическую музыку называют «художественной» или, если быть точным в переводе, «искусственной» (от понятия «искусство»). Но поскольку по-русски «искусство» и «искусственный» имеют разную семантику, то придется нам употреблять понятие «художественная», по-белорусски – «мастацкая». Здесь может возникнуть проблема. Ибо художественная может ассоциироваться с «живописной». «Классическая» же имеет много значений. Первое и главное – школа венских классиков (не из трех композиторов состоящая, но имеющая их во главе).

Второе существующее значение термина «классическая музыка», подразумевающее все произведения последних веков, ошибочно. Есть еще одно значение: «серьезная музыка». На самом деле художественная музыка говорит не о времени – о качестве. А качество проверяется временем. Следовательно, мы отождествляем классическую музыку с музыкой прошлого. И в наше

время есть блестящие композиторы. XX век явил огромное количество имен: Стравинский, Шостакович, Хиндемит, Барток, Пендерецкий.... Они готовы пополнить галерею творцов прошлого. Но необходимо еще время для того, чтобы расставить все по местам.

Еще один момент. Художественная музыка в отличие от попсы и рока — это музыка, подчиненная определенным законам формообразования. И не просто определенным, но вполне конкретным. Симфонизм, мотивное развитие, полифоничность, сонатная форма. Слушание художественной музыки ведет не только к эмоциональному, но и к интеллектуальному сопереживанию (восприятию). Более того, художественная музыка пользуется, по сути, одним и тем же инструментарием на протяжении столетий. Это не по причине консерватизма, а для предоставления 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 из романов и так далее). 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, посвященную сердцу. Я заговорил об экстрасисталии, тахикардии, прединфаркте и инфаркте, 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 серьезно, произвела впечатление. Подобное вступление дало мне возможность ввести слушателей в непростую вязь современной музыки. Например, сонатную форму я объясняю детям на материале сказки Шарля Перро «Красная шапочка», сопровождая объяснение игрой на инструменте – скрипке или фортепиано.

Т. К. Следовательно, нужны самые разные типы наглядности, в том числе образное слово. В методической и музыковедческой литературе, по которой мы призваны учить, так мало «выходов» на интересные размышления, поэзию, сказки, притчи, мифы. Другими словами, не хватает наглядных образных примеров, которые можно было бы назвать опорными сигналами (по Шаталову). Давайте теперь попытаемся переключиться и поговорим **о методе рассказа**. В Ваши проекты и презентации может вплестаться 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 обогащает выступления. Рассказ на уроке, например, нужен и для эмоциональной настройки, и как модель музыкального образа, и как информация. Словесно создать художественный образ – это уже искусство: требуется артистизм, культура речи, вдохновение. *Вы слывете прекрасным рассказчиком. Как Вам это удается?*

М. К. Только преподаватель знает, какого эмоционального эффекта он должен добиться. Приходится выступать и в роли писателя [3]. Я никогда не забываю мысль Шекспира о том, что весь мир – театр, а люди в нем – актеры. Музыка – это величайший театр. Сюиты, сонаты, концерты – театральные произведения. Отсюда – **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 фактиче-

ски 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, для студентов, для взрослых. *Можно ли сказать, что в Ваших проектах решается не одна и даже не две задачи, а целый ряд задач, конечно, имеющих свою иерархию, и потому проекты обладают огромной силой преобразующего воздействия?*

М. К. Да, конечно! У меня есть опыт, когда за час или два общения удавалось заставить слушателей коренным образом пересмотреть систему взглядов на мир, на искусство, на смысл жизни.

Т. К. Однако, чтобы выйти к любой аудитории с презентацией музыкального искусства и добиться успеха, подарить свое видение, свой проект, нужен недюжинный артистизм. *Не кажется ли Вам, что должны вступить в силу именно законы театральной педагогики, не всегда известные преподающим?*

М. К. Да, конечно. Артистизм, на мой взгляд, рождается вместе со знанием и одновременной уверенностью в том, что эти знания кому-то чрезвычайно важны. Я проводил в Швеции такой эксперимент. В гимназии вызывал на сцену студента и просил его прочитать для всех вслух стихотворение Бориса Пастернака «Гамлет». Поскольку в нынешней шведской культуре нет традиции читать поэзию, да еще вслух, то студенты читали ужасно, как бы стесняясь, бубня себе под нос (стихи, естественно, в шведском переводе.) После этого мы углублялись в анализ произведения, продумывали смысл каждой фразы. У нас на глазах равнодушный бубнящий человек превращался в артиста.

Так, например, стихотворение начинается со слов: «Гул затих. Я вышел на подмостки». По-шведски это звучит почти также сильно: «Сорлет тистнаде. Я трэдэр ют по сценен». Актер-Гамлет стоит за кулисами и ждет, когда затихнет гул. Выйти на подмостки — значит сделать первый шаг на пути к смерти. Актер умирает много раз, в каждом спектакле. Поэтому первая фраза — это приглашение на казнь. Об этом стихотворении у меня в книге — целая глава. Я счастлив, когда могу сравнить первое и последнее чтение этого стихотворения со сцены еще недавно

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, вера в предназначение. Педагог не может не быть артистом, если он знает: то, что он делает, – жизненно необходимо для его учеников. Артистизм можно сформировать. И я готов показать, как можно это сделать.

Т. К. Говоря об артистизме, Вы вышли на вопрос об умении найти важное, событийное. Но иногда очень важные темы развиваются в не очень удачном драматургическом решении, и это надо уметь чувствовать. Очень часто даже опытные педагогипрактики 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 обратить внимание на четкое владение отдельными методами и приемами, технологиями, в том числе и инновационными. В известном польском фильме «Знахарь» есть эпизод, когда врач от Бога, опытный хирург, знающий, как спасти человека, в сложном случае не может этого сделать без целого комплекта медицинских инструментов. Не нужно ли педагогу так же четко владеть инструментарием, 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 или 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. 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 не счесть оттенков в общении двоих. А общение педагога с классом – это и общение, и полифония куда более сложного масштаба.

Т. К. Мы с Вами попытались показать роль известного методического инструментария в инновационной практике презентаций и проектов. Единство содержания и формы, законы драматургии, расставленные акценты и их своевременная смена позволяют делать успешные проекты. Метод вырастает из эмоций, чувства и человеческого духа, в неумелых руках это нож вместо скальпеля. В новых методических комбинациях – сущность развития инновационных технологий. Это только кажется, что метод – лишь форма. Все определяет духовный, содержательный посыл. Учат и воспитывают убежденностью, увлеченностью, любовью. И как всегда – все зависит от личности.

Литература

1. Музыкальное образование в школе; под ред. Л. В. Школяр. – М., 2001.
2. Хрестоматия по истории зарубежной педагогики: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов; сост. А. И. Пискунов. – М. : Просвещение, 1981.
3. Казиник, М. Тайны гениев / М. Казиник. – Кострома, СПб. : ДиАр, 2005.
4. Королёва, Т. П. Методическая подготовка учителя музыки: педагогическое моделирование. Монография / Т. П. Королёва. – Минск : УП «Технопринт», 2003.