ся (текст, графика) Для выполнения этих работ используются программы: нотные и графические редакторы, аудиоредакторы, программы для записи CD/DVD-дисков.

Тенденции развития теории и практики электронной и компьютерной музыки связаны с поиском новых форм, со стремлением активизировать все каналы восприятия, а не только аудиоканал. Обобщение опыта ДМШ и ДШИ по использованию в детском музыкальном образовании информационных и коммуникационных технологий указывает на необходимость творческого подхода в вопросе выбора форм демонстрации музыкально-художественных работ форматов современных музыкально-компьютерных технологий, особенно в области детского электронного творчества.

Информационные технологии в профессиональной подготовке музыкантов

Information Technologies in the Professional Training of Musicians

А. И. Горемычкин

Становление профессионального мышления студентов-музыкантов в процессе самостоятельного индивидуального слушания музыки

A. I. Goremychkin

The formation of professional thinking of students of music in the process of unassisted music auding

В данной работе освещаются сущность и результаты конкретного педагогического эксперимента. В ходе выполнения комплексной научной работы, проводившейся автором в течение ряда лет на музыкальном отделении Лениногорского (Татарстан) педагогического училища, обнаружился новый, возникший самостоятельно и ранее не планировавшийся аспект, представляющий определенный интерес в психологическом и методическом плане.

Основной задачей всей работы в целом было исследование влияния систематического индивидуального слушания музыки на процесс музыкального развития студентов музыкального отделения. Работа проводилась на базе хорошо организованной фонотеки (15 независимых стереоканалов с произвольной коммутацией любого из них на любые из 32 рабочих мест в фонозале, процесс слушания подготавливался предшествующими уроками, все произведения прослушивались ***только в полном объеме***, качество запоминания музыки контролировалось регулярными ***музыкально-звуковыми опросами***).

В таких условиях процесс слушания музыки сформировался в особый вид учебной деятельности, сложный, ответственный и весьма значительный по объему, главной задачей которого было для студентов запоминание большого количества музыкального материала.

Особенно сложной эта задача оказалась для студентов 1-го курса, которые, придя в училище после 8-го класса сельской школы, не имели никакой предварительной музыкальной подготовки и не могли использовать в качестве помощи нотный текст, поскольку еще не знали нот. Именно это обстоятельство и привело к тому, что в ходе работы студенты сами обратились к той форме фиксации данных, которая была для них привычной и доступной.

Наблюдая за процессом работы студентов в фонозале, мы заметили, что многие из них начали сами, по собственной инициативе вести во время слушания рабочие записи, которые как-то помогали им организовать свою работу по запоминанию музыкального материала, сделать ее более эффективной, а запоминание – прочным. Довольно скоро такая работа стала устойчивой традицией, а «**Дневники слушания музыки**», как их назвали, превратились в весьма своеобразный подсобный учебный материал индивидуального пользования. Своеобразие этих записей состояло в том, что они были именно индивидуальными, в полном смысле дневниковыми, и студенты вели их для себя, не предполагая какого-либо контроля со стороны педагога.

При внимательном рассмотрении этих дневников[1] было обнаружено, что форма дневниковых записей довольно точно отражает индивидуальные особенности мышления каждого студента, приобретая то характер графиков, то – описания особенностей звучности и деталей фактуры, то – своеобразной литературной программы. Кроме того, буквально каждая новая тема, отображенная в дневниках, содержала, по сравнению с предыдущей, какие-то улучшения – более точные формулировки, более важные детали, более обдуманное построение записей и т.п. Анализируя эти факты, мы пришли к выводу, что записи в дневниках слушания музыки очень непосредственно, достоверно и довольно точно отображают процесс развития специфического музыкального мышления студентов, будущих учителей музыки.

Любой разговор о мышлении требует определенного уточнения некоторых понятий. Проблема музыкального мышления и неразрывно связанного с ним музыкального языка, несмотря на многовековую историю и огромное количество научных работ, до сих пор считается одной из самых дискуссионных. Понятие «профессиональное» вносит в нее дополнительные сложности. Чтобы не углубляться в пространные терминологические выкладки, условимся в рамках данной статьи придерживаться таких дефиниций:

1. музыкальное мышление – это обычное человеческое мышление, ориентированное на работу со специфической музыкальной информацией, использующее для этого целенаправленно сформированный понятийно-категориальный аппарат и весь связанный с ним арсенал умственных действий;

2. понятие «профессионализм» имеет смысл рассматривать не в историческом аспекте, а в современном его понимании. Современный профессионализм в любом деле связывается, как правило, не только с наличием хорошо сформированных практических навыков, но и с профессиональной грамотностью в прямом, лингвистическом понимании этого слова. В данном случае имеется в виду ***владение письменной формой музыкального языка***, т.е. умение фиксировать результаты своего мышления в виде грамотно оформленной нотной записи;

По истечении полного учебного года все дневники слушания музыки студентов первого курса были проанализированы. Результаты анализа позволили сделать следующие выводы:

1. различные формы ***эмоционально-эстетической оценки музыки*** есть практически во всех дневниковых записях. Это свидетельствует о том,

[1] Естественно, такое рассмотрение делалось по индивидуальным просьбам педагога, и только при условии согласия со стороны студентов.

что в процессе самостоятельного слушания музыки эстетический эффект имеет место всегда, хотя и в разной степени;

2. сплошных сюжетных толкований музыки в записях практически нет. По всей вероятности, здесь сказывается влияние установки, сделанной во время урока, что прямая сюжетная подтекстовка инструментальной музыки есть огрубление и даже в какой-то мере вульгаризация музыкального языка, и поэтому допустима лишь в исключительных случаях;

3. в подавляющем большинстве записей имеет место ***поэтапное фиксирование выраженных в музыке эмоциональных состояний***. Это свидетельствует о том, что в ходе слушания студенты не пассивно присутствуют при исполнении музыки, а активно следят за ходом развития музыкальной ткани, осмысливая каждый эпизод и формируя в словах его эмоциональную оценку;

4. большинство записей содержит описание характера мелодического движения, позднее переходящее в ***описание фактуры, тембра и отдельных элементов формы***. С одной стороны, это подтверждает п.3, а с другой – свидетельствует о повышении профессиональной грамотности студентов;

5. с первых же записей явно видно стремление студентов зафиксировать звуковую фактуру воспринимаемой музыки в ***пространственно-зрительных образах*** (графический рисунок мелодии, упрощенная запись ритма и т.п.). Однако к концу первого курса подавляющее большинство студентов (78%) переходит от подобных графических аналогий к полной и точной записи нотного текста всех ведущих музыкальных тем. Этот факт представляется чрезвычайно важным. Во-первых, он свидетельствует о высокой точности слуховой перцепции и о том, что ***на начальном этапе обучения точность слухового восприятия развивается у студентов быстрее, чем практические навыки нотного письма***. Во-вторых, постоянные поиски собственных форм записи музыки свидетельствуют о стремлении студентов совершенствовать точность ее фиксации. И в третьих – уровень технической сложности нотных примеров, записываемых студентами, настолько превышает их технические (исполнительские) возможности, что это убеждает нас в ***точной нацеленности записей не на проигрывание, а именно на их слуховое восприятие***, на прочтение их глазами и последующую мысленную идентификацию с сохраняющимися в памяти представлениями о конкретной звучности данного произведения.

Периодический просмотр дневников показал, что хронологически ***различные формы записи появляются в следующем порядке***:

1. словесное описание, сочетающее эмоциональную характеристику с описанием отдельных элементов звучности;

2. слоговая «запись» (типа звукоподражания);

3. слоговая запись с внесением элементов пространственного изображения мелодии (слоги-междометия типа «пам-пам» располагаются не на прямой линии, а образуют кривую, отражающую в общих чертах мелодическое движение слушаемой музыки;

4. попытки графической записи мелодии (знаки-иероглифы, изображающие направление мелодического движения на отдельных участках мелодии);

5. запись ритмического рисунка с элементами звуковысотности (нотные длительности располагаются на разной высоте, но без нотоносцев);

6. собственные попытки правильной записи темы;

7. точная запись музыкальных тем, взятая из печатного источника.[2]

Если сравнивать эту последовательность с историческими этапами становления в музыке линейной нотации, нельзя не заметить очень большого

[2] См. приложение №1.

сходства. Иными словами, дневниковые записи показывают, что **в условиях форсированного онтогенеза развитие музыкального мышления студентов повторяет наиболее существенные этапы музыкального филогенеза**.

Помимо дневниковых записей, в ходе повседневной учебной работы выявились некоторые дополнительные моменты, весьма существенные с точки зрения музыкального развития студентов:

1. в ходе проведения музыкально-звуковых опросов было неоднократно замечено, что отдельные произведения студенты узнают буквально **по одному первому звуку** (напр., увертюра «Эгмонт», «Патетическая соната»), или по первой стандартной фигурации, т.е. **до появления яркого мелодического тематизма** («Лунная» соната»). Проявлялось это достаточно стабильно, и не только у студентов с ярко выраженной природной одаренностью. Поскольку других объяснений этому факту обнаружить не удалось, мы предположили, что систематическое, целенаправленное слушание-вслушивание стимулирует процесс развития абсолютного слуха. На занятиях по сольфеджио это во многих случаях подтвердилось;

2. в ходе обычных теоретических опросов в устной форме было замечено, что студенты, рассказывая о крупномасштабных произведениях, способны при характеристике ключевых моментов свободно переходить от общих планов к детальной конкретизации эпизодов, вплоть до точного описания деталей фактуры и инструментовки (точнее – тембровой характеристики). Это дало повод предположить, что в данном случае имеет место факт симультанного (одномоментного) представления, способного в любой момент переходить в развертку. В литературе это качество отмечалось только у музыкантов с феноменальной одаренностью, таких, как Моцарт. Наш опыт показывает, что оно может присутствовать, с разным уровнем эффективности, и у людей с невысокой одаренностью. Вполне возможно, что способность к симультанированию следует рассматривать как одно из обычных качеств хорошо подготовленного музыканта-профессионала.

В целом проведенный эксперимент показал следующее:

1. быстрый (в течение одного года) переход к нотной записи и фиксированию элементов формы свидетельствует о том, что **систематическое индивидуальное слушание музыки резко активизирует процесс интенсивного развития специфического музыкального мышления,** т.е. такого мышления, которое оперирует точными мелодико-фактурными и темпо-динамическими представлениями, а также всеми атрибутами профессиональной музыкальной грамотности, не прибегая к опоре на внемузыкальные ассоциации;

2. такой эффект может быть достигнут при наличии полноценной технической базы и четкой методической организации учебного процесса.

Результаты эксперимента могут быть использованы практически во всех учебных заведениях, где предметом изучения является музыка.

Приложение №1.

График периодического анализа дневниковых записей.

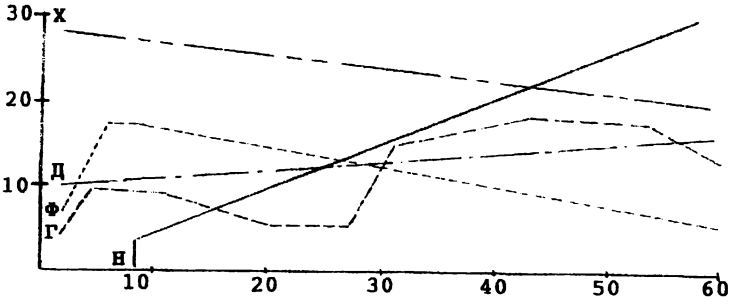


График отражает динамику использования различных форм дневниковых записей. На горизонтальной оси отмечены порядковые номера прослушанных произведений, а на вертикальной – количество тех или иных форм записи, сделанных студентами по каждому произведению. Значение элементов графика таково:

«Н» – точная нотная запись музыкальных тем.

«Г» – построение графических моделей мелодии произведения.

«Ф» – описание конкретных деталей фактуры.

«Д» – описание динамической стороны прослушиваемой музыки.

«Х» – словесная характеристика образно-эмоционального содержания музыки.

Приложение №2.

Фотокопии страниц дневниковых записей:

Фото 1. Текст + графика. 2. Графика, вытесняемая нотами.

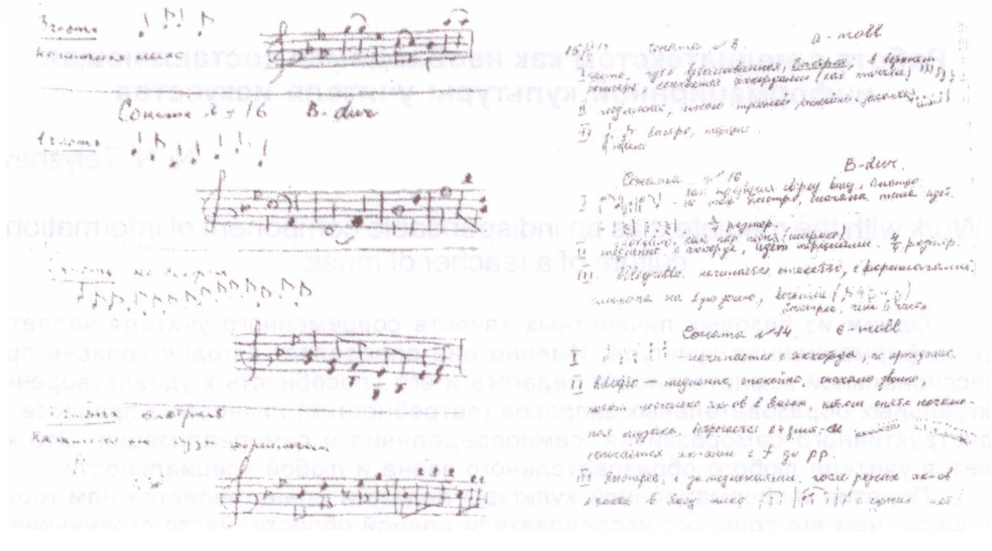


Фото 3. Графика, вытесняемая нотами.

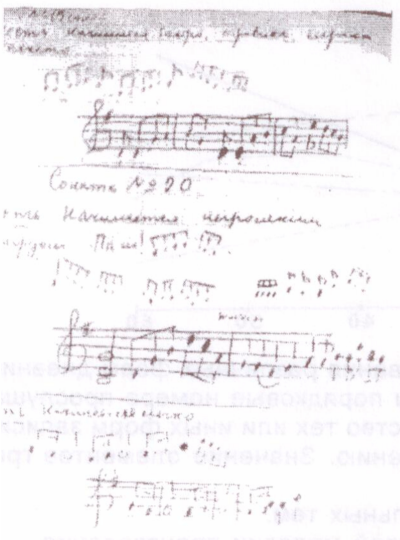
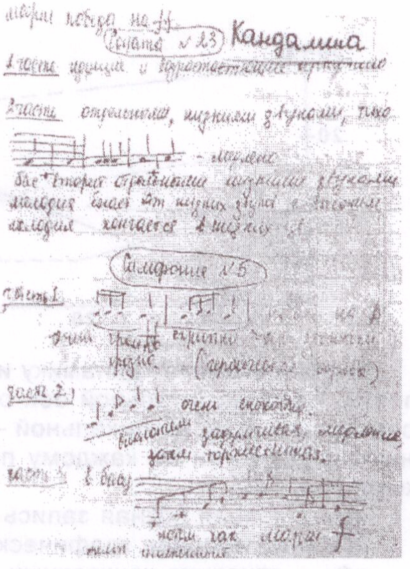


Фото 4. Текст, ритмический рисунок, описание мелодии и фактуры.



Литература

1. Выготский Л.С. Психология искусства. – Л., 1965, с.575.
2. Коган Г.М. Избранные статьи. – М.: Советский композитор, 1972, с.264.
3. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – М.-Л.: 1965, с.144.

Н. Н. Телышева

Работа с медиатекстом как необходимая составляющая информационной культуры учителя искусства

N. N. Telysheva

Work with the mediatext as an indispensable component of information culture of a teacher of music

Одним из базовых личностных качеств современного учителя является его информационная культура. Именно она определяет сегодня уровень профессиональной компетентности педагога и его способность к удовлетворению актуальных образовательных запросов (потребностей) личности в процессе её конструктивного саморазвития, самоопределения и самореализации. Это касается учителя любого образовательного звена и любой специальности.

Понятие информационной культуры педагога представляется нам гораздо шире, чем его трактуют исследователи данной области, часто ограничивающие информационную культуру способностью учителя своевременно находить, получать, адекватно воспринимать и продуктивно использовать новую инфор-