

Методика использования музыкальных инструментов в структуре развития образовательного процесса

Александр Игоревич Карпенко

информатик

Уральский федеральный университет имени первого президента России Б.Н. Ельцин

Екатеринбург, Россия

karpenko@urfu.ru

 0000-0002-0000-0000

Поступила в редакцию 04.02.2023

Принята 26.03.2023

Опубликована 15.04.2023

 10.25726/14307-1970-4953-и

Аннотация

Очевидно в профессиональном художественном образовании роль музыкальных инструментов является априори достаточно значимой. Подготовка профессиональных вокалистов, певцов хора, композиторов, музыкологов, преподавателей теоретических дисциплин и других музыкантов-профессионалов обязательно предполагает овладение музыкальными инструментами, в частности – фортепиано. Другое дело-процесс общего художественного образования, который охватывает большое количество детей, подростков и юношества. В этой сфере функция музыкального инструментария является уже не такой очевидной. Во все времена наиболее массовой и доступной формой музыкальной активности в учреждениях массового образования у всех народов было хоровое пение. Согласно этому, господствующее положение в музыкально-образовательном процессе с давних времен заняли жанры и стили вокально-хоровой музыки (гимны, молитвы, лирические, танцевальные и строевые песни, баллады и тому подобное). По этой причине элементарные музыкально-теоретические и исторические знания, также сориентированные на кантиленную мелодику, хоровой слог, песенную интонационную природу. В то же время музыкальная культура никогда и не ограничивалась вокальными формами музицирования. С древних времен, как доказано археологией и культурологическими исследованиями, люди мастерили и широко использовали в художественной практике музыкальные инструменты.

Ключевые слова

образовательный процесс, музыкальные инструменты, исследование, методика.

Введение

Безусловно, полноценное художественное образование не может игнорировать такой масштабный, важный, эстетически ценный слой музыкальной культуры. Итак, правомерен вопрос: какие музыкальные инструменты, какие источники музыкального звука и средства музыкальной деятельности должны быть введены в процесс массового художественного образования?

Ответ на этот вопрос не очевиден. Вероятно, общая образовательная практика должна опираться, прежде всего, на те музыкальные инструменты, которые являются наиболее распространенными в определенной культуре в определенный исторический момент. Так, скажем, во времена новой истории общее европейское образование (домашнее или школьное) было ориентировано на многозвучные инструменты, принадлежащие к виду хордофонов, а именно – лютню, гитару, клавесин, фортепиано. Популярность фортепиано на протяжении XIX - XX столетий постоянно росла. На современном этапе фортепиано является одним из наиболее употребительных инструментов образовательной практики. Только в Китае сегодня, по данным социологов, учатся играть на фортепиано более 20 миллионов детей.

Несколько очевидных причин для такой большой популярности этого инструмента в музыкальном образовании. Первая из них заключается в том, что фортепиано является своеобразным репрезентантом музыкальной культуры Европы. Репертуар фортепиано содержит высокохудожественные произведения, отражающие трехсотлетний путь европейской музыки, почти все ведущие стили этой исторической эпохи, а также огромное количество жанров инструментальной, вокальной музыкально-театральной и симфонической музыки (в переводах). Вторая причина – высокая звуковая пластичность этого инструмента. Звук фортепиано может варьироваться в измерениях высоты тона, длительности, динамики, артикуляции. Поэтому звук фортепиано может приближаться к некоторым краскам, присущим другим инструментам, даже к эффектам "певучего звука" (такие эффекты особенно ценились композиторами романтической эпохи). Третья причина – относительная простота начального этапа овладения этим инструментом, приобретение первичных технических навыков. Четвертая причина – удобство фортепиано для освоения музыкальной грамматики. Речь идет о том, что клавиатура служит эффективным наглядным средством освоения музыкального строя, ладовых звукорядов, интервалов, аккордов (Фейертаг, 2008). Наконец, фортепиано хорошо приспособлено для того, чтобы сопровождать сольное или хоровое пение, а также игру на других музыкальных инструментах (преимущественно благодаря потенциалу многоголосия и возможностям варьирования громкости звука). Кажется нет других музыкальных инструментов, которые могли бы соревноваться с фортепиано за ведущее место в образовательной практике. Обратим при этом внимание на то, что фортепиано – это ударный инструмент, а точнее ударно-струнный. Правда, у фортепиано есть определенные недостатки: а) большой вес и малая транспортабельность; б) большая драгоценность; в) относительно простым для обучения является только начальный этап освоения инструмента (Безбородова, 2014).

Определенную конкуренцию фортепиано в сфере европейского массового музыкального образования составляют аэрофоны. Среди них наибольшее распространение получили блок-флейты. Их привлекательные качества таковы: приятный "округлый" тембр; диапазон, совпадающий с естественным диапазоном детского или женского голоса; физическая легкость управления процессом извлечения звука. Именно поэтому К. Офф – выдающийся немецкий композитор и педагог – отвел блок-флейтам важную мелодическую роль в специально разработанном для выполнения образовательных задач его школы ансамбле музыкальных инструментов (Хуторянская, 2009).

Наиболее распространенными хордофонами в образовательной практике XIX-XX вв. стали скрипка и гитара. Скрипка, как инструмент, одинаково пригодная как для сольного, так и для ансамблевого музицирования, имеет очень привлекательную способность к интонационной имитации человеческого голоса. Она умеет «петь». Впрочем, этот инструмент является физически и психологически (по слуховым и тактильно-моторным навыкам) достаточно сложным, особенно на начальном этапе освоения. Удачную попытку преодоления преград начального этапа обучения предпринял японский музыкант-педагог С. Сузуки (Suzuki). Он разработал простой вариант скрипки, который учитывал физические возможности маленьких детей. Важное место в массовом музыкальном образовании принадлежит гитаре-старинному, не очень сложному для освоения и чрезвычайно распространенному в Европе и Америке струнному инструменту. Заметим, что гитара завоевала свой «авторитет» сама, без всякой поддержки образовательных институтов. Это произошло по той причине, что гитара представляла фольклор и демократическую культуру городского населения. Она служила преимущественно инструментом, который сопровождал танцы (особенно в традициях южно-европейских цыган) и песни (романсы, баллады, лирические и шуточные песни и тому подобное). В конце прошлого века гитара воспринималась не столько как инструмент сольной классической музыки, сколько как музыкальный атрибут разнообразных субкультурных течений и квазифольклорных жанров: блюза, рок-музыки, бардовской песни и тому подобное (Фейертаг, 2008).

Материалы и методы исследования

В сравнении с названными музыкальными инструментами, которые в ходе исторического развития евроамериканской культуры завоевали главные позиции в массовой гуманитарном образовании, роль музыкально-шумовых инструментов, на первый взгляд кажется второстепенной.

Впрочем, эта роль является важной и, что существенно, сегодня она заметно растет. Охарактеризуем этот класс инструментов.

Обратим внимание на недостаточную точность этого названия. Во-первых, общепринятое название этого вида инструментов указывает на средство игры на них. Впрочем, все литературные источники отмечают, что на ударных инструментах играют не только с помощью ударов. По А. Панайотову: "звук на ударных инструментах добывается: 1) с помощью удара палочкой, колотушкой, ладонью, пальцами, метелкой и т. д.; 2) фрикционным способом, по которому вибрация и звучание мембраны или массы тела, вызываемое трением пальцев по мембране (на тамбурине) или на закрепленном в ней пучки конского волоса (на фрикционном барабане), по дискам стеклянной гармонике и тому подобное» (Сидорович, 2017).

Авторы статьи «Percussion» в 25-томном музыкальном лексиконе Гроува отмечают, что этот термин «...используют для характеристики инструментов (в частности, в оркестровых и ансамблевых), «...на которых играют встряхиванием или ударами по мембране (например, барабаны, бубны), или по диску или прута из дерева, металла или другого твердого материала (например, тарелки, треугольник, ксилофон ...))» (Мансурова, 2015). Итак, выражение "ударные инструменты", к которому все привыкли, является с этой точки зрения неточным.

Если посмотреть на обозначенную терминологическую проблему с точки зрения универсальной классификации музыкальных орудий (Hornbostel-Sachs-Systematik), то все инструменты, на которых играют с помощью удара, трения и встряхивания, распределяются на: идиофоны, мембранофоны и хордофоны.

Идиофоном (от греческого «ιδίος» – свой и «φωνή» – звук) называется музыкальный инструмент, звучание которого вызвано различными по природе вибрациями твердого корпуса этого инструмента. Это, вероятно, самый старый в истории музыкального искусства род инструментов. Первыми «идиофонами» были человеческие ладони и ступни ног, что аккомпанировали танцам и голоса. К часто используемым в европейской музыке идиофонам относятся колокола, тарелки, ксилофон, треугольник. В зависимости от способа звукоизвлечения различают: а) ударные идиофоны (по ним ударяют палочками, колотушками, ладонями); б) те, встряхивают (например, маракасы); в) щипковые идиофоны (звук извлекается путем зашипывания тела, которое служит источником звука, пальцами или плектром); г) фрикционные идиофоны (звук добывается в результате трения инструмента смычком, пальцами, ладонями и тому подобное).

Мембранофоны – это музыкальные инструменты, звук на которых добывается раздражением (чаще всего ударом или трением) мембраны, натянутой на деревянный, металлический, керамический или изготовленный из другого материала каркас. Наиболее употребительными в европейской практике мембранофонами являются барабаны и литавры. Некоторые инструменты сочетают свойства мембранофонов и идиофонов (например, тамбурин).

Третий вид ударных инструментов – хордофоны. Самыми распространенными среди них являются цимбалы – многострунный инструмент, на котором играют маленькими палочками. У многих народов мира есть свой вариант этого ударно-струнного инструмента, который является древнейшим предком современного фортепиано. По неизвестным причинам хордофоны не включены в класс «ударных инструментов».

Рассмотрим так называемые «ударные инструменты» в другом типологическом аспекте. Все авторы отмечают, что их «... можно разделить на воспроизводимые звук определенной высоты (например, литавры, челеста) и инструменты, которые этого не делают (например, малый барабан, гонг)". Именно с этой типологической характеристики начинается обзор оркестровой группы ударных инструментов Чулаки (Безбородова, 2014). А. Панайотов указывает на три класса перкуSSIONных музыкальных инструментов: «Внутри классификации по конструктивным признакам принято также разделять ударные инструменты на следующие три группы: 1) инструменты с определенной высотой звука (которая точно вычисляется по количеству колебаний тела, которая звучит в секунду); 2) инструменты с неопределенной высотой звука (то есть, по сути, воспроизводят шум, треск, звон и тому подобное). Отсутствие точно фиксированной высоты звука у этих инструментов не означает, однако, что

им не свойственна определенная тесitura звучания...; 3) инструменты для специальных целей (так называемые инструменты "на случай").

Заметим, что «определенность или неопределенность высоты звука» не является очевидным критерием. В этом аспекте можно выделить не два, а как минимум, три класса, разница между которыми является вполне релятивной. Отметим, что весь звуковой материал, который использует практика музыкального искусства, распределяется на три класса, а именно: тоны, узкополосные (или цветные) шумы и широкополосные шумы (Прищепа, 2019).

Тона характеризуются тем, что в их структуре человеческий слух отличает участок периодических колебаний. Именно тон порождает слухо-зрительно-моторное представление об определенной «точке» в условном пространстве звуковых частот, которые доступны слуховому восприятию. Замечательные возможности тонообразования имеют человеческие голоса. Кроме этого, каждый народ создает музыкальные инструменты, предназначенные для создания упорядоченных акустических процессов.

Все остальные звучания, кроме тонов, с акустической точки зрения, классифицируются как шумы. По определению Й. Загса: «Шум (нем. Geräusch, франц. Bruit, англ. Noise) – единичное неопределенное по высоте звучание, образованное множеством различных по частоте и силе, в основном нестабильных, периодических и непериодических колебательных движений... В акустике различают: 1) сплошной по спектру, что охватывает весь слышимый диапазон, так называемый белый шум; 2) широкополосный шум...; 3) узкополосный, так называемый цветной шум» (Хуторянская, 2009).

Результаты и обсуждение

Белый шум в музыкальной практике – редкое явление. Широкополосный шум, наоборот, используется довольно часто. Стабильными инструментами его получения служат, например, большой барабан (шум низких частот), диплито (средне-частотный шум), треугольник (высокочастотный шум). Наконец, огромное количество «перкуSSIONных инструментов» служит для добычи «цветного» шума, по которым колебания заполняют небольшой участок частотного пространства, что примерно соответствует определенной позиции в господствующему в этой культуре звуковысотном строе. Примерами шумов, которые приближаются к определенным тоновым позициям, могут служить звуки литавр, ксилофона, челесты.

Важно понять, что идеальных тонов в реальном физическом мире нет. Отдельные музыкальные тона воспринимаются как более досконально упорядоченные колебания (звуки блок-флейты, валторны, скрипки), а другие тона имеют весьма существенный шумовой компонент (например, клавесин, фортепиано, домра, свирель, банджо), который максимально приближает такой акустический материал к цветным шумам вибратона, челесты, маримбы и тому подобное. Итак, теоретически все музыкальные инструменты являются в определенной степени шумовыми. Зато часть из них настроена на получение тонов, а вторая часть – на изготовление шумов. Четкой границы между этими двумя классами нет.

Из всего сказанного можно прийти к выводу, что большой массив инструментов, которые обычно называют «ударными инструментами», состоит из идиофонов, мембрано фонов и хордофонов, на которых играют с помощью ударов, встряхивания и трения, и – это главное - настроены на генерацию широкополосных и цветных шумов (последние эквивалентны определенным тонам музыкального строя). Такие инструменты будем называть «музыкально-шумовыми».

Для осознания образовательного потенциала музыкально-шумовых инструментов нужно рассмотреть их еще в одном типологическом аспекте, а именно – со стороны их звуковой пластичности. Согласно положению музыкальной фонологии (Федорович, 2014), каждый музыкальный инструмент имеет свою степень пластичности, которая зависит от диапазонов варьирования динамики, продолжительности, частотных свойств и артикуляции звука. С такой точки зрения, музыкально-шумовые инструменты отличаются между собой. Есть инструменты, издающие звук предельно низкой степени пластичности. Например-звук там-тама, который совсем нельзя варьировать по высотным и артикуляционным свойствам. Он имеет очень узкий диапазон варьирования динамики и длительности звука (эти свойства зависят от силы удара исполнителя).

Звуки литавры наоборот имеют гораздо большую пластичность: а) они варьируются в широком диапазоне громкости (от PPP до FFF); б) продолжительность звука можно менять, в частности его можно сокращать (глушить) касанием мембраны; игра двумя колотушками позволяет воссоздать прием tremolo, когда звук может тянуться очень долго; в) натянутость мембраны, а следовательно, и строевую высоту цветного шума, можно изменять (в современных педальных литаврах даже плавно, приемом glissando); г) артикуляция литавры ощутимо меняется в зависимости от палочек, которые использует исполнитель. К наиболее «пластичных» в аспекте звукового материала музыкально-шумовых инструментов относятся челеста, гlockenspiel, ксилофон, вибрафон, маримбофон.

Недостаток пластичности значительного количества музыкально-шумовых инструментов компенсируется их объединением в «батареи» или «установки» (например – батарея том-томов, тарелок) и ансамбли. Типичной «установкой» есть комплект мембранофонам и идиофонов, на котором играет джазовый перкуссионист. Примерами типичных ансамблей могут служить: Nexus (Торонто, Канада), «Percujove» (Испания), квартет «So Percussion» (США), «Kroumata» (Швеция), «Les Percussions de Strasbourg» (Франция). Эти ансамбли исполняют преимущественно произведения современных композиторов, музыку джаза и так называемого «третьего течения». Несколько иной тип представляют многочисленные этнические перкуссионные ансамбли, исполняющие музыку в традиционных стилях «Тайко» (Япония), «Thayambaka» (Индия), «Gamelan» (Индонезия) и др. итак, имеем необходимые теоретические ориентиры для рассмотрения вопроса о роли музыкально-шумовых инструментов в массовой художественной образовании. Попробуем далее аргументировать тезис о важности образовательной функции этого вида музыкальных орудий.

Во-первых, музыкально-шумовые инструменты-это исторически самые первые искусственные средства, предназначенные для образования звука. Один из старейших идиофонов типа кастаньет, сделанных из костей мамонта, найден в России (Мезинская стоянка, 18.000 г. до н. э.). Некоторые старинные музыкально-шумовые инструменты имели исключительно сакральный характер, были связаны с обрядами и ритуальными танцами (например, «систер» – атрибут древнеегипетской богини Изиды, что сопровождал экстатические танцы жриц). Знакомясь со старинными музыкально-шумовыми инструментами, с информацией о них, с их звучанием, молодые люди касаются источников музыкальной культуры, истоков музыкального языка. Именно это должно усиливать гностическую мотивацию занятий музыкой, а также способствовать расширению культурологического контекста образовательного процесса.

Во-вторых, музыкально-шумовые инструменты прекрасно представляют национальные музыкальные культуры народов мира. Прежде всего это касается инструментов фольклорного музицирования (их использование часто связано с календарными и семейно-бытовыми обрядами) и практики так называемых традиционных культур (Индонезия, Индия, Иран, Пакистан, страны Латинской Америки, Африки). В современном Китае во многих регионах сохраняются тысячелетние традиции народа хань и еще 50-ти «малых народов». Сохраняется и их традиционный музыкальный инструментарий, в котором важное место занимают музыкально-шумовые инструменты: «фансиан» (металлофон), «ибо» (тарелки), «луо» (гонг), «муйю» (деревянные барабанчики), «бианьцин» (литофон) и др.

В-третьих, музыкально-шумовые инструменты наилучшим образом реализуют моторную природу музыки: темпоритм как важнейшую основу музыкальной речи и метроритм как один из базовых законов музыкального языка. Звучание музыкально-шумовых инструментов способно передать все ритмическое многообразие процессов природы и действий человека. Сама игра не этих звуковых орудиях создает образы типичных движений и действий человека – образы удара, осторожного касания, встряхивания, натяжения, трения и тому подобное.

Важнейшее свойство звучания музыкально-шумовых инструментов заключается в способности придавать музыкально-речевому процессу строгого метрического порядка и одновременно демонстрировать сложность ритмической структуры звукового потока, а также и его гибкость, капризность, живое несовершенство (например, в стилистике джазового свинга). Наибольший удельный вес эти способности музыкально-шумовых инструментов получают в оркестрах и ансамблях, когда

музыканты-ударники берут на себя ответственность за метрический порядок, темпоритмическую точность и ритмическую выразительность развертывания музыкальной формы. Следовательно, привлечение школьников к музицированию на музыкально-шумовых инструментах может наилучшим образом способствовать развитию музыкально-ритмических способностей, формированию метроритмических представлений и темпоритмических умений.

В-четвертых, в течение прошлого века в русле академической музыкальной практики произошла своеобразная эмансипация музыкально-шумовых инструментов. Она началась с шумовых выдумок итальянских футуристов (Хуторянская, 2009), оригинальных поисков Е. Сати (балет «Парад», 1917), смелых творческих экспериментов Д. Шостаковича (антракт ударных инструментов из оперы «Нос», 1928) и подошла в своем радикальном проявлении к тотально «шумовых» произведений, таких как знаменитая пьеса Е. Вареза «Ионизация» (1933) для 41 ударных инструментов и 2-х сирен. Меньше чем за четверть века количество музыкально-шумовых инструментов в составе симфонических, оперных, камерных, эстрадных оркестров возросло в несколько раз. Среди них появились такие экзотические инструменты, как «реко», «клавес», «фрусто», «флексафон», «вуд-блоки». Они служат не только для укрепления ритмической структуры ансамблевой звучности, но и прежде всего расширению палитры музыкальных красок, созданию ярких тембральных эффектов, приданию музыкальному произведению определенного этнического колорита.

В то же время музыкально-шумовые инструменты приобрели большое значение в джазе, рок-музыке и массовом самодеятельном музицировании в пространстве поп-музыки. Ни один джазовый оркестр или ансамбль, ни одна рок-группа или ВИА не могут обойтись без участия музыкально-шумовых инструментов. Игра на установке требует незаурядного технического мастерства даже виртуозности. Итак, знакомство с музыкально-шумовыми инструментами стоит рассматривать как один из путей к овладению молодыми людьми поэтики и художественного языка современной музыки во всех ее разнообразных стилевых и жанровых проявлениях (Хуторянская, 2014).

В пятых – образовательное значение музыкально-шумовых инструментов обусловлено тем, что они являются простыми и естественными источниками звука, которые входят в жизнь ребенка с первыми игрушками, забавами, играми и попытками артистической деятельности под присмотром и с помощью взрослых. Наверное, для каждого ребенка первым звуковым орудием были погремушки в колыбельной. Вряд ли кто-то из детей не почувствовал привлекательности барабана или его эрзаца (кастрюли, горшка, картонной коробки) (Пис, 2003).

Закономерно, что выдающиеся представители музыкальной педагогики XX века уделяли большое внимание игре детей на музыкальных инструментах как неременному компоненте музыкального образования. Жак-Далькроз, который в основу своей методической системы положил связь музыки и движений и развил творчески-учебный метод эвритмии, предусматривал в музыкально-пластических действиях учащихся использование простых шумовых инструментов. Эти мысли блестяще разработал выдающийся немецкий композитор и педагог Карл Орф. В своем образовательном проекте «Schulwerk» он уделил игре на инструментах важную роль, наряду с движением, пением и поэтической речью. Учебные задачи такой школы нуждались яркого, богатого за выразительными возможностями, сбалансированного и в то же время простого в техническом отношении инструментария. Эту проблему К. Орф решил путем адаптации "взрослых" инструментов к возможностям юных музыкантов. В частности, важную роль в его оркестре играли маленькие литавры, малый барабан, штабшпиль (металлофоны и ксилофоны, которые имели разные диапазоны и регистры – басовый, альтовый, сопрановыми), тамбурины, тарелки, треугольники, кастаньеты, маракасы, гlockenspiel (колокольчики) и стеклянные сосуды. Каждый из этих инструментов имеет свое дидактическое и художественно-выразительное назначение.

Принципы музыкально-педагогической системы К. Орфа были воплощены в оригинальной методике работы с детским оркестром, которая была разработана Н. Ветлугиной для дошкольных и школьных образовательных учреждений. Эта методика опиралась на синкретичность искусства-игры, на единство видов художественной деятельности ребенка. Широкому распространению этой методики в советских детских садах и школах способствовало издание специальной нотной литературы с

адаптированным и оригинальным репертуаром для детских оркестров, серийное изготовление детских музыкальных инструментов по рекомендациям музыкантов-специалистов, тщательно разработанная методика обучения приемов инструментального исполнительства и тому подобное.

К сожалению, в Китае это направление музыкального образования мало развито, при том, что китайская инструментальная музыка имеет тысячелетние традиции, а ее инструментарий является очень богатыми, в частности относительно музыкально-шумовых источников звука (Современные, 2022). Итак, китайским специалистам предстоит основательно изучить возможности использования музыкально-шумовых инструментов в музыкальном образовании и разработать методические основы для внедрения в образовательную практику перспективных форм инструментального музицирования.

Заключение

Анализ особенностей музыкального инструментария, который обычно характеризуется как "ударные" ("перкуSSIONные") инструменты, позволил выявить противоречие между этим термином и соответствующим предметом денотации. Предложено использовать в терминологическом значении словесное выражение «музыкально-шумовые инструменты». Под этим сочетанием понимаются инструменты, которые позволяют создавать более или менее пластичные широкополосные и цветные шумы (Мошков, 2013).

Музыкально-шумовые инструменты имеют важное образовательное значение, которое обусловлено рядом обстоятельств и свойств: а) эти инструменты относятся к старейшим устройствам звукогенерации в истории человечества, знакомство с ними служит расширению культурологических знаний и прогностической мотивации художественного образования; б) музыкально-шумовые инструменты ярко и точно представляют национальные культурные традиции; овладение ими отрывает путь к освоению традиций родного национального искусства и богатствам других национальных культур; в) музыкально-шумовые инструменты создаются прежде всего для воспроизведения музыкального ритма во всей его выразительной мощи и структурной сложности, следовательно, привлечение школьников к музицированию на музыкально-шумовых инструментах способствует развитию музыкально-ритмических способностей, формированию метроритмических представлений и темпоритмических умений; г) поскольку роль музыкально-шумовых инструментов сегодня значительно возросло в практике классической, джазовой и популярной музыки, знакомство учащихся с этими инструментами следует рассматривать как один из путей постижения поэтики и художественного языка современной музыки во всех ее разнообразных стилевых и жанровых проявлениях; д) музыкально-шумовые инструменты следует рассматривать как естественный для маленьких детей средство формирования художественно-звуковых эффектов; поэтому они доминируют в практике привлечения детей дошкольного и раннего школьного возраста к активному ансамблевому музицированию и огромный дидактический потенциал (Верменич, 2007).

Современная педагогика Высшей школы должна изучить и развить дидактические возможности музыкально-шумовых инструментов в подготовке будущих учителей музыкального искусства. Прежде всего – их потенциал в формировании живого чувства ритма, фактуры, архитектоники, тембральной палитры, интонационной выразительности; овладении умений творческой деятельности (аранжировка, музыкальных произведений); расширении музыкально-культурного опыта.

Список литературы

1. Безбородова Л.А. Теория и методика музыкального образования: уч. пос. Москва: Прометей, 2014. 387 с.
2. Верменич Ю.Т. Джаз: история, стили, мастера. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2007. 607 с.
3. Мансурова А.П. Концептуальные положения модульно-дифференцированной подготовки музыканта-педагога в вузе // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2015. № 3 (11). С. 11-24.

4. Мошков К. В. Индустрия джаза в Америке. XXI век. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. 640 с.
5. Пис Т. Джазовая композиция: теория и практика / пер. К. Боенко. Бостон (Массачусетс), 2003. 199 с.
6. Прищепа С.С., Каменская О.А. Профессиональные затруднения и потребности музыкальных руководителей ДОО в вопросах сотрудничества с родителями воспитанников ДОО // Детский сад от А до Я. 2019. № 4 (100). С. 88-98.
7. Сидорович В.Б. Педагогическое сотрудничество преподавателей и курсантов в образовательном процессе военно-учебного заведения // Молодой ученый. 2017. № 7. С. 473-477.
8. Современные джазовые тенденции. [http:// jazzpeople.ru/jazz-in-city/sovremennye-jazzovye-tendencii/](http://jazzpeople.ru/jazz-in-city/sovremennye-jazzovye-tendencii/)
9. Федорович Е.Н. История профессионального музыкального образования в России (XIX-XX века): учеб. пособие. М.: Директ-Медиа, 2014. 200 с.
10. Фейертаг В.Б. Джаз: энцикл. справ. 2-е изд., пере-раб. и доп. СПб.: Скифия, 2008. 675 с.
11. Хуторянская Т.В. Некоторые аспекты подготовки студентов педвузов к семейно-педагогическому сотрудничеству // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. Серия: Педагогика. Психология. Социальная работа. Ювенология. Социокинетика. 2009. Т. 15. № 4. С. 127-131.

Methods of using musical instruments in the structure of the development of the educational process

Alexander I. Karpenko

computer scientist

Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin

Yekaterinburg, Russia

karpenko@urfu.ru

 0000-0000-0000-0000

Received 04.02.2023

Accepted 26.03.2023

Published 15.04.2023

 10.25726/14307-1970-4953-u

Abstract

Obviously, in professional art education, the role of musical instruments is a priori quite significant. The training of professional vocalists, choir singers, composers, musicologists, teachers of theoretical disciplines and other professional musicians necessarily involves mastering musical instruments, in particular the piano. Another thing is the process of general art education, which covers a large number of children, adolescents and youth. In this area, the function of musical instruments is no longer so obvious. At all times, the most popular and accessible form of musical activity in institutions of mass education among all peoples was choral singing. According to this, genres and styles of vocal and choral music (hymns, prayers, lyrical, dance and marching songs, ballads and the like) have occupied a dominant position in the musical and educational process since ancient times. For this reason, elementary musical-theoretical and historical knowledge, also oriented to cantilevered melody, choral syllable, song intonation nature. At the same time, musical culture has never been limited to vocal forms of music-making. Since ancient times, as proved by archaeology and cultural studies, people have been making and widely using musical instruments in artistic practice.

Keywords

educational process, musical instruments, research, methodology.

References

1. Bezborodova L.A. Teorija i metodika muzykal'nogo obrazovanija: uch. pos. Moskva: Prometej, 2014. 387 s.
2. Vermenich Ju.T. Dzhaz: istorija, stili, mastera. Sankt-Peterburg: Lan': Planeta muzyki, 2007. 607 s.
3. Mansurova A.P. Konceptual'nye polozhenija modul'no-differencirovannoj podgotovki muzykanta-pedagoga v vuze // Vestnik kafedry JuNESKO «Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie». 2015. № 3 (11). S. 11-24.
4. Moshkov K. V. Industrija dzhaza v Amerike. XXI vek. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2013. 640 s.
5. Pis T. Dzhazovaja kompozicija: teorija i praktika / per. K. Boenko. Boston (Massachusetts), 2003. 199 s.
6. Prishhepa S.S., Kamenskaja O.A. Professional'nye zatrudnenija i potrebnosti muzykal'nyh rukovoditelej DOO v voprosah sotrudnichestva s roditeljami vospitannikov DOO // Detskij sad ot A do Ja. 2019. № 4 (100). S. 88-98.
7. Sidorovich V.B. Pedagogicheskoe sotrudnichestvo prepodavatelej i kursantov v obrazovatel'nom processe voenno-uchebnogo zavedenija // Molodoj uchenyj. 2017. № 7. S. 473-477.
8. Sovremennye dzhazovye tendencii. [http:// jazzpeople.ru/jazz-in-city/sovremennye-jazzovye-tendencii/](http://jazzpeople.ru/jazz-in-city/sovremennye-jazzovye-tendencii/)
9. Fedorovich E.N. Istorija professional'nogo muzykal'nogo obrazovanija v Rossii (XIX-XX veka): ucheb. posobie. M.: Direkt-Media, 2014. 200 s.
10. Fejertag V.B. Dzhaz: jencikl. sprav. 2-e izd., pere-rab. i dop. SPb.: Skifija, 2008. 675 s.
11. Hutorjanskaja T.V. Nekotorye aspekty podgotovki studentov pedvuzov k semejno-pedagogicheskomu sotrudnichestvu // Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N. A. Nekrasova. Serija: Pedagogika. Psihologija. Social'naja rabota. Juvenologija. Sociokinetika. 2009. T. 15. № 4. S. 127-131.