

3. Крупник Е.П. Психологическое воздействие искусства / Ефим Пинхусович Крупник. – М. : Издательство «Институт психологи РАН», 1999. – 240 с.

Анотація

У статті розглядається становлення ідей особистісно орієнтованого музичного навчання і виховання в історичному аспекті.

Аннотация

В статье рассматривается становление идей личностно ориентированного музыкального обучения и воспитания в историческом аспекте.

Summary

The article considers the formation of ideas, personality-oriented musical training and education in the historical aspect.

Ключові слова: музичне навчання і виховання, формування особистості, особистісно-орієнтована освітня парадигма.

Ключевые слова: музыкальное обучение и воспитание, формирование личности, личностно-ориентированная образовательная парадигма.

Key words: musical studies and education, forming of personality, personality-oriented educational paradigm.

Подано до редакції 27.10.2011.

Рекомендовано до друку канд.пед.наук, проф. Горбенко С.С.

УДК: 78.02.083.1+781.6

©2012

Калашник М.П.

К ПРОЦЕССУ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕЗАУРУСА БУДУЩЕГО ПРЕПОДАВАТЕЛЯ МУЗЫКИ: СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Несмотря на то, что в музыкознании создана стройная теория музыкальных жанров, сохраняет актуальность разработка тех из них, которые в силу разных причин остаются на периферии внимания исследователей, вследствие чего представления о них находятся на эмпирическом уровне познания. Сказанное в полной мере касается сюиты и партиты, сведения о которых словно «законсервировались» в классических трудах, созданных в прошлом веке. Возникает необходимость современного взгляда на названные жанры, вызвана как строго научными, так и практическими задачами. Не в последнюю очередь она обусловлена проблемой преподавания материала по данной теме в процессе формирования профессионального тезауруса будущих преподавателей музыки в общеобразовательных школах, музыкальной литературы в ДМШ, младших и средних классах средних специальных музыкальных школ-десятилеток.

Согласно сложившейся традиции, партита и с ними мыслятся как жанры, если не идентичные, то принципиально близкие.

Взгляд на партиту, как синоним сюиты либо её разновидность обусловлен самой композиторской практикой, представляющей образцы партит, построенных в соответствии с сюитным танцевальным циклом. С другой стороны, о его правомерности, казалось бы, свидетельствует и утрата партитой со второй половины XVIII, XIX в.в. приоритетного положения, которое она занимала в эпоху барокко. Возникнув в постренессансной музыке как яркое, интенсивное явление, она, подобно комете, оставила свой след лишь в прошедшем времени художественного творчества.

Количество аргументов в пользу синонимичности, либо высокой степени подобия партиты и сюиты можно было бы многократно умножить. Более целесообразной представляется однако, попытка рассмотрения данной проблемы со стороны реально существующих контраргументов, также свободно читаемых в истории этого непознанного жанра. В самом деле, почему, скажем, И.С.Бах, тяготевший и достаточно дифференцированной оценке музыкальных жанров (при сохранении или даже акцентировании их общих свойств), мыслил партиту как особый тип циклической композиции, шире – своеобразный содержательный ряд? С другой стороны, чем объяснить, например, ренессанс самого термина в украинской советской музыке 60-80гг. в то время как возникшие много ранее стилизаторские, «реставраторские» тенденции привели к культивированию только сюиты?

Правомерно предположить, что отождествление (абсолютное, либо частичное) партиты с сюитой происходит по причине отсутствия в произведениях партитного типа даже относительной регламентации всех жанровых уровней в их взаимной детерминированности. Иными словами, если сюита располагала «обязательными» номерами и установила порядок их следования, то партита не поддавалась формализации, сведению своих слагаемых в отвлеченную композиционно-драматургическую схему, оставаясь фантазией по

существо, в результате чего ее жанровое качество становилось неуловимым, нестабильным, незакрепленным, а потому эфемерным, как бы отсутствующим.

Возникнув в тех же историко-культурных условиях, что и сюита, партита, естественно, также оказалась объективным их отражением. Заметим, что любая эпоха, взятая как единовременный срез, предстает не столько в виде однозначного движения от прошлого к будущему, сколько как подобие “веера”, пучка явлений, не укладывающихся в простую логическую схему преодоления отживающих духовно-эстетических приоритетов и прорастания новых. Однако в период дестабилизации культуры данное ее родовое свойство обретает особую актуальность, проявляясь в стретном наложении различных типов музыкального мышления, языковых систем. С этих позиций искусство барокко, в особенности, в последний, “поздний” период оказывается полем взаимодействия различных стилевых моделей, унаследованных от полифонической эпохи и реализующих новое, гомофонное письмо. Диасинхронизм мышления XVII-XVIII вв. отразился в специфике семантической программы бытовавших и вновь возникающих музыкальных жанров, в частности, сюиты и партиты, позволяя осмыслить их в диалектическом сопряжении сходства и различия.

Сюита стремительно высвобождалась от прежних музыкальных норм, чем и обозначила эволюционную прямую времени; ее генезис, с одной стороны, и ее устремленность к самоотрицанию во имя утверждения высшей ценности классико-романтической эпохи – симфонии, с другой, позволяют вычертить магистральную линию развития инструментального мышления нового типа. Напротив, партита “сняла” реальную динамику современных процессов, сложную метаморфозу “старого – нового”, понимаемых не только в духе барочной антитезы, но и в согласии с барочным же представлением об относительности компонентов любой иерархической системы, когда “верх” и “низ”, божественное и земное, праведное и греховное обнаруживают способность к перестановке семантических значений, свободной взаимной подмене понятий. Иными словами, партита оказалась подобной “стоп-кадру”, остановленному мигу истории, занятой осмыслением самой себя. По сравнению с устремленной в будущее сюитой, партита воспринимается как консервативный старый жанр, попытка примерить уходящее и рождающееся, обеспечить связь времен, удержать прошлое как непреходящее, нетленное в момент его морального старения. Эта “архаичность” партиты дает возможность представить ее двуликим Янусом, стоящим на перекрестке истории и, тем самым, накрепко связанным с ее настоящим. Не случайно партита не пережила эпоху барокко и почти на два столетия выпала из обихода музыкального творчества

Иными словами, историческая миссия партиты заключается в фиксации самой метаморфозы бытия, своеобразной диалектике его различных модусов, взятых одновременно в их тождестве и многообразии. Очевидно, что данная специфика партиты образует ее жанровое качество на функционально-семантическом уровне, поскольку жанр есть музыкальная модель мира.

Обратившись к этимологии словесного обозначения партиты, отметим его обусловленность одной из наиболее актуальных тенденций времени -циклизацией. В отличие от сюитного ряда, логически вытекающего из малого танцевального цикла павана-гальярда, многочастность партиты имеет более разветвленную корневую систему, фокусируя многообразные типы циклизации, формировавшиеся в различных пластах музыкального искусства: сакрального и профанного, полифонического и гомофонного. Заметим, что данное соображение не означает установления родословной партиты, но указывает лишь на концентрацию в ней определенного объединяющего качества, универсальной формулы музыкальных жанров данного периода, заключенной в актуализации идеи множественности (риторической, стилистической, языковой, композиционно-драматургической и т.п.), несводимой к бинарным парам-оппозициям. Казалось бы, в этом партитный принцип смыкается с сюитным. Однако именно здесь при видимом совпадении генерализирующих тенденций обоих жанров раскрывается специфичность каждого из них. Прежде всего, в партитной многочастности отсутствует характерная для сюиты стилистическая выровненность, тяготение к лексической однородности частей; ей не свойственна известная абсолютизация танцевального номера как основной композиционно-драматургической единицы. Любопытно, что партита не обнаруживает предрасположенности к программности, что заставляет предположить ее меньшую зависимость от внемузыкальных факторов. При этом партита достаточно активно оперирует жанром, осваивая его как новый способ типизации жизненных явлений, причем сам набор жанровых наименований чрезвычайно широк и отличается значительной стилистической амплитудой. Прелюдия, “симфония”, фантазия, увертюра, прамбула, токката, чакона, ария, рондо, каприччио, бурлеска, скерцо – вот далеко не полный перечень номеров, свободно сочетающихся в партите. Подчеркнем, что сам феномен жанра как семантической единицы обладает в партите высокой степенью многозначности, смысловой “маневренности”, выступая в качестве универсальной призмы отражения, вне учета его принадлежности определенному стилистическому горизонту историко-культурного целого. Изначальная широта восприятия жанра в партите обуславливает особую, свойственную именно ей диалектику единства и множества, тождества и контраста. Сопоставление бытовых (танцевальных) и “высоких” (полифонических) образцов музыкального искусства в партите выполняет роль одной из логических и смысловых доминант цикла, так как между двумя его

стилистическими полюсами устанавливаются разнонаправленные драматургические токи взаимного притяжения – отталкивания, что и обеспечивает противоречивую целостность партитного цикла, не давая ему распасться в “ряд”: ведь известно, что именно контрастно заряженные частицы наделены свойствами сцепления. Таким образом, партита демонстрирует ориентацию на множество циклического типа, в котором сюитный, по существу принцип переключения переосмысливается из горизонтальной рядоположенности в иерархическую вертикаль, подобную средневековой пространственно-логической схеме. Однако, ценностная относительность “верха” “ученой” музыки (жанры полифонической эпохи) и “низа” (музыки бытовой или светской по происхождению) в партите вновь обращает эту вертикаль в рядоположенность, но особого ряда, основанную на вероятном тождестве семантических значений.

Итак, партита совмещает два разных, исторически несовместимых подхода к проблеме взаимосвязей компонентов целого, рассматривая их как логический контрапункт, порожденный относительностью самих понятий вертикали и горизонтами свойственной ренессансной и постренессансной эпохе. Удерживая барочную, по сути, бинарность отношений частей цикла, партита придает ей черты специфически понимаемой диалектичности, когда слагаемые драматургической антитезы мыслятся одновременно как проявление и контраста, и подобия (тождества).

Различие в интерпретации цикла сюиты и партиты раскрывается и в другом аспекте. Согласно научному положению, выдвинутому О.Соколовым, первому свойственна эстетическая равнозначность. Очевидно, что в ходе превращения сюитного “ряда” в “цикл” неизбежно происходило нарушение данного отличительного качества, сопровождаемое формированием своих смысловых центров, драматургических “фокусов”, в чем проявилась тенденция к систематизации цикла, собственно циклизации. В этом отношении сюитный цикл как бы вбирая в себя закономерности партитного. Напомним, что партита складывалась как многочастность, основанная на объективно возникающем взаимном тяготении слагаемых, т.е. как цикл, а не ряд.

И здесь обращает на себя внимание одна закономерность, проявившаяся в жанре партиты у И.С.Баха и, как нам кажется, весьма значительная в возможности как дифференциации определений сюиты и партиты, так и в выявлении роли этих жанров в формировании новых тенденций и систем музыкального мышления. Драматургическим центром в сюитах И.С.Баха, как правило, становится сарабанда, а в партитах – первая часть. Намечается тенденция поэтапного развития (от части к части) идейно-художественного замысла композитора, тяга к концептуальности. С перемещением основного события из точки золотого сечения в начало цикла создается предпосылка к возникновению сонатно-симфонической логики “тезис – антитезис”. Именно эти “диалектические зерна” симфоничности, однако вне норм жанрового канона симфонии, дали импульс в становлении сонатно-симфонического цикла, где, подобно баховским партитам, первая часть стала главенствующей, а каждая часть цикла – важным звеном в диалектическом развитии и реализации творческой идеи произведения.

Полифонические формы и свободное гомофонное письмо, обобщенные риторические фигуры и танцевальные ритмоформулы и типы движения, ощущаемые даже сквозь эстетизирующую вуаль “изящного” искусства, освобожденный от суетных страстей, рафинированный строй мыслей-эмоций и погружение в непринотливое музицирование-игру, раскрывающую земную ипостась человеческого “Я”, – таковы жанрово-стилистические “полюсы”, образующие драматургический каркас партит. Иными словами, в партите органично осуществлен синтез нового (современного) и старого (архаичного), что отражает специфику постренессансного исторического периода, пролегающего между уже отживающей полифонической, религиозно-мифологической эпохой, с одной стороны, и гомофонной, индивидуально-личностной – с другой. Эта своеобразная “полистилистика” партиты, ее двумерность, эстетико-художественная разнонаправленность, как представляется, питает интерес композиторов XX века, для которых партита подчас становится многомерным жанром, способным вместить сложные коллизии музыкального искусства наших дней. Показательно введение в музыковедческий обиход понятия “барочная полистилистика”, распространяемого, однако, на всю данную культуру, как таковую. На наш взгляд, функция партиты заключается в концентрации этого специфического свойства музыкального мышления барокко, репрезентации его своеобразной “двумерности”.

Названные особенности партиты выступают в роли регулятора цикла, где семантическая оппозиция «созерцание-игра» сюитного типа подменяется либо корректируется стилистическим, шире – стилевым контрастом, переводя категорию множественности в плоскость совмещения различных, по-своему универсальных модусов видения. Следовательно, и понятие события в масштабах композиции переакцентируется с чередования номеров на оперирование различными драматургическими планами, представляемыми совокупностью частей, выдержанных в едином лексико-жанровом ключе. А это влечет за собой выход из жанровых границ сюиты, демонстрацию иного жанрового качества, что и допускает проведение относительно четкой демаркационной линии между сюитой и партитой.

Таким образом, основополагающим принципом циклизации партиты оказывается широко понимаемая диалогичность, проявляющаяся и на интонационно-стилистическом уровне и в масштабах композиции, что

отражает характерное для XVII-XVIII вв. общение различных историко-культурных эпох, “обмен духовными ценностями” (Л.Гинзбург). В конечном счете, стилистическая и драматургическая нестабильность, неуравновешенность партиты, ее колебания между полярными точками современной ей музыкальной, шире – духовной культуры призваны воссоздать, по Л. Гинзбургу, “картину утратившего равновесия мира”.

Полистилистические крайности партиты, по-своему реализующие осваиваемый современностью принцип множественности отражения-познания, обуславливают иную, по сравнению с сюитой, интерпретацию времени-пространства. Средневековая картина мира была по-преимуществу пространственной, так как космологизм мировоззрения эпохи тяготел к статической закреплённости выработанных системных отношений. Мышление прообразами, тенденция к восприятию событий в их заданности, изначальной обусловленности как бы аннулировали время, подменяя его эффектом “дления”. В противовес этому сюитный “ряд” акцентирует кристаллизирующую тенденцию к актуализации “движения”. Партита оказывается как бы на пересечении, условно говоря, “архитектонической”, пространственной и динамической, “временной” художественных концепций, что позволяет вскрыть дуалистическую (собственно-барочную) природу этого жанра. Действительно, фантазийный, свободный композиционный план партиты, стилистическая и драматургическая полиакцентность цикла тяготеет к построению “открытого” (Г.Вельфлин) типа, выделяя динамический аспект бытия, относительность всего сущего. Напротив, возникновение в партитном цикле множества драматургических арок свидетельствует о стремлении к сцеплению его различных частей, в том числе, и далеко отстоящих друг от друга, что является, вероятно, своеобразным отражением архитектурной “симметрии”, оперированием категорией подобия как широко понимаемой повторности, репризности. С другой стороны, диалогичность партиты приводит к сложному взаимодействию “сакрального” (полифонические жанры) и “профанного” (гомофонные, светские жанры) времени, специфичному для барочной картины мира.

В соответствии с характерной для данной эпохи высокой степенью семантизации любого элемента музыкального произведения, художественный хро-нотоп партиты, таким образом, мыслится как концептуальный, соответствующий отвлеченно-духовному способу познания. Напротив, время-пространство сюиты отличается сиюминутной непосредственностью, “новеллистичностью”, погружением в стихию свободного музицирования-игры, что служит “знаком” светского, концертного, “изящного” искусства.

Диалогическая природа партитного хронотопа позволяет установить в ней свойство полипространства, закрепляющего двумерность барочного мышления. Время партиты фиксирует сопряжение музыкальных событий не только в их последовательности, но и вне линейной зависимости – как обозначение «стыка миров», сосуществующих в единовременьи. Уточним, что в чередовании танцевальных номеров партиты осуществляется сюитный хронотоп, в момент же переключения в иную стилистическую сферу происходит сдвиг времени-пространства, совпадая с драматургическим сдвигом – основным событием цикла.

Небезынтересно сравнение партиты с другим актуальным жанром XVII-XVIII вв. – сонатой. В контексте баховского творчества партиты отличаются «высоким» тоном звучания, что сближает их с сонатой. Показательно, что известный сборник инструментальных циклов для скрипки solo объединяет три сонаты и три партиты. Вместе с тем, соблюдаемая И.С.Бахом парность (“соната-партита”) указывает и на дифференцированное отношение к этим жанрам, где партита оказывается скорее жанром-спутником сонаты, чем ее эквивалентом. Об этом свидетельствует и особый, интеллектуально-рафинированный строй сонаты, не допускающий танцевальных частей. Напротив, в партите на правах диалога фигурируют различные жанры – вплоть до отказа от внетанцевальных номеров. В этом случае партиты сближаются с сюитой.

Итак, партита оказывается жанром, занимающим промежуточное положение между сонатой и сюитой, как двумя гранями единого исторического процесса, направленного на формирование «нового» музыкального искусства. Отсюда – внутренняя склонность партиты к перерождению в одну из ее жанровых составляющих партиту-сюиту и партиту-сонату. Совпадая с сюитой обращенностью к первичным бытовым формулам, стихии игры, а с сонатой нацеленностью на отражение общечеловеческих ценностей, созданием “чистого искусства” в условиях гомофонного мышления, партита балансирует между ними, оказывая внутреннюю склонность к полижанровости и, вследствие этого, к перерождению в один из них. Не случайно возникает возможность подмены партитой симфонии (сонаты), как ее возможной альтернативы на основе эстетико-семантического их родства.

Подчеркнем, что за точку отсчета здесь не случайно принимается конкретно-исторический вариант сонаты, к тому же преломленный сквозь призму индивидуального авторского стиля. Ведь именно концептуализм Баховских сонатных циклических композиций, помноженный на “новеллистичность” высказывания, свойственную камерно-инструментальным произведениям франко-итальянских мастеров, определит, в конечном счете, местоположение сонаты в “табели о рангах” музыкального искусства конца XVIII-XIX вв. Таким образом, в партитах органично осуществлен синтез разнонаправленных тенденций, вскрывающих сложное взаимодействие двух историко-культурных эпох, и не случайно они стали как бы жанровым переходом к новому уровню мышления, связанному с сонатно-симфоническим циклом.

Тесная связь партиты с эпохой барокко, характерными для нее типологическими свойствами во многом обусловило ее дальнейшую жизнь. В течение без малого двух веков художественно-эстетическая значимость партиты казалась навсегда утраченной, а сам жанр объективно воспринимался как далекое прошлое европейского инструментализма, вызывая скорее “музейные” ассоциации, чем живой композиторский интерес. Очевидно, что длительное пребывание партиты в потенциальном слое музыкальной культуры было вызвано несовпадением присущих ей отражательных возможностей с ведущими стилевыми тенденциями классицизма и романтизма. Логично предположить, что новая жизнь партиты, обретенная ею в XX веке, обусловлена сложившейся в современной композиторской практике эстетико-художественной ситуацией; столь же вероятно типологическое сходство этой ситуации с направленностью исторического процесса в эпоху барокко. Согласно стадильной концепции историко-культурного развития музыкального искусства, культуры барокко и XX века представляют собой заключительную фазу стадии дестабилизации, соответственно, средневековья и классико-романтической эпохи, что и обуславливает возникновение типологического сходства, программирующего совпадение ряда органичных для каждой из них свойств. Применительно к жанру партиты ключевым понятием, позволяющим рассматривать хронологически разные этапы его функционирования как подобные, является полистилистика. В самом деле, полистилистическое множество составляет один из ингредиентов жанрового ряда партиты; с другой стороны, она оказывается точкой пересечения различных стилевых тенденций современной музыки. Не случайно Е.Чигарева характеризует полистилистику как “способ мышления”, а С.Румянцев считает, что полистилистика отличается от других способов реализации контраста стилей “лишь степенью полноты и наглядности, но не принципиально”. Вместе с тем, в процессе изучения произведений отечественных композиторов 70-х-80-х гг. в музыкознании возникают и другие термины, нивелирующие, на наш взгляд, универсальность понятия полистилистики: “синтез стилів” (Е.Чигарева), “смешанный стиль” (М.Лобанова), “моностилевая система” (Г.Григорьева). Введение в научное познание новой терминологии отражает эволюцию музыкального искусства этого времени от поли стилистических крайностей к “моностилистике нового типа”.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод, что музыкальное искусство последней трети XX века, как бы постигающее, по мысли Г.Григорьевой, собственную историю, закрепляет стилистическую множественность современного музыкального языка в качестве норматива, типологической доминанты культуры. В данном художественном контексте правомерно рассматривать возрождение партиты как способа фиксации на жанровом уровне данной стилевой коллизии наряду с ренессансом других барочных жанров (пассакалья, концерто гроссо, номерной оперы и пр.), но с тем существенным отличием от них, что партита выступает не только репрезентантом конкретно-исторической эпохи, но и выявляет ее диалогическую природу, проявляющуюся в утрате “непроницаемости жанра-рода” (М.Лобанова). Если другие инструментальные жанры классико-романтической эпохи, прежде всего симфония, подвергались активному преобразованию «узнаваемого» облика, характерных атрибутов, сохраняя подчас лишь достаточно опосредованную связь с жанровым инвариантом, то семантическая и композиционно-драматургическая модель партиты, изначально обладавшая свойством множественности, “диффузности”, непосредственно отвечала современным закономерностям жанрообразования. Аналогично тому, как в эпоху барокко партита акцентировала диалогичность мира средневековья и нового времени, в музыкальном искусстве XX века она специфицировала свойственное ему переходное состояние.

Выявленные свойства партиты позволяют сформулировать вопрос о партите, как специфическом жанре, охватывающем все уровни музыкального текста: стилистический, драматургический, композиционный. Но с другой стороны партита может рассматриваться как определенный принцип организации целого, шире – способ отражения мира, что позволяет ввести термин “партитность”. Аналогично симфонизму, либо сюитности, партитность наиболее полно и исчерпывающе проявляет себя в родовом качестве, но, вместе с тем, может проникать в произведения других жанров: симфонию, инструментальный концерт, оперу, камерный вокальный цикл, воздействуя на их целостный облик. Поэтому, если жанр партиты возрождается лишь в определенной языковой ситуации, то партитность как «модус видения» в какой то степени оказывается универсальным и проявляет себя даже в те исторические эпохи, когда история жанра на время “перевертывается”.

Проанализированные в статье произведения убеждают в нетождественности сюиты и партиты, самого их жанрового качества, которое определяется в ней понятиями “сюитность” и “партитность”. Эти различия необходимо учитывать в практической работе педагога как в процессе знакомства учащихся с жанрами музыкального искусства, так и при подборе иллюстрационного материала. Особую значимость дифференциация сюиты и партиты приобретает при их характеристике в творчестве И.С. Баха и знакомстве с музыкальными шедеврами XX ст.

Литература

1. Баранова Г. Танцевальная музыка эпохи Возрождения / Г. Баранова // Музыка и хореографии соврем. Балета : Сб. ст. – М, 19S2. – Вып. 4. – С. 8-35.

2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья Ренессанса / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1965. – 527 с.
3. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) / Л. Березовчук // Аспекты теорет. Музыкознания : Сб. ст. / ЛГИТМиК. — Л., 1989. – Вып. 2. – С. 95-122.
4. Березовчук Л. О. типологии межкультурных взаимодействий в музыке / Л.О.Березовчук // Стилиевые тенденции в сов. музыке 1960 — 1970-х годов : Сб. науч. тр. / ЛГИТМиК. – Л., 1979. – С. 164-181.
5. Бобровский В. К. вопросу о драматургии музыкальной формы / В.К.Бобровский // Теорет. проблемы муз. форм и жанров : Сб. ст. – М., 1971. – С. 26-64.
6. Калашник М. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века : монография / М. Калашник. — Харьков : Форт ЛДТ, 1994. – 188 с.

Анотація

У статті розглядаються уяви про міри жанрової своєрідності партити і проблема підношення матеріалу по даній темі в процесі формування професійного тезауруса майбутніх викладачів музики.

Аннотация

В статье рассматриваются представления о мере жанровой своеобразности партиты и проблема преподнесения материала по данной теме в процессе формирования профессионального тезауруса будущих преподавателей музыки.

Summary

The article considers the notions about the measure of genre peculiarity of partita and the problem of presenting of materials on this subject in the process of forming the professional thesaurus of music teachers-to be.

Ключові слова: професійний тезаурус, музичні жанри, сюїта, партита.

Ключевые слова: профессиональный тезаурус, музыкальный жанр, сюита, партита.

Key words: professional thesaurus, musical genre, suite, partita.

Подано до редакції 27.10.2011.

УДК 378.1:78:005.336.5

©2012

Кочкурова О.В.

ТРЕНІНГ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИКИ

Постановка проблеми у загальному вигляді... На сучасному етапі розвитку освіти України значно зростають вимоги до особистості педагога, що пов'язано з глобальними соціальними та економічними змінами, які відбуваються в країні. Ці зміни орієнтують педагогів на розвиток особистості майбутніх фахівців, набуття ними професійно-значущих якостей, розвиток творчого потенціалу, професійної самореалізації.

Особливо цінним у структурі особистості майбутнього вчителя стає розвиток його професійної ідентичності, яка тісно пов'язана із питаннями професійного самовизначення та особистісного розвитку. Для вчителя музики, як фахівця в галузі педагогіки та мистецтва, сформованість професійної ідентичності є надзвичайно важливим фактором його успішної професійної діяльності, професійного зростання та професійного розвитку.

Актуальність проблеми зумовлюється необхідністю впровадження тренінгів у процес професійно-педагогічної підготовки майбутніх вчителів музики, втілення елементів тренінгу для закріплення базових професійних знань, вмінь та навичок, застосування різновидів тренінгу для розвитку у студентів професійної ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми... Дослідженню проблеми тренінгів як засобу розвитку професійної ідентичності майбутніх фахівців у психолого-педагогічній літературі приділяється значна увага [1; 8]. Це вимагає розробки певних психолого-педагогічних технологій, механізмів, методів, прийомів, заходів, які враховували вимоги вищої школи до підготовки майбутніх вчителів музики.

Теоретичними засадами пошуку були підходи вчених відносно професійного самовизначення особистості та формування її готовності до професійної діяльності, які представлені у працях таких авторів як: І.Бех, А.Бойко, М.Євтух, Г.Костюк, В.Ляудіс, А.Макаренко, І.Прокопенко, В.Сухомлинський, А.Якиманська та ін., а також положення щодо формування у студентів професійної ідентичності, що мають місце у дослідженнях: Н.Балицької, Г.Гарбузової, І.Дружиніної, А.Лукіянчук, М.Павлюк, Л.Шнейдер та ін. У зв'язку з цим набувають особливого значення не вирішені раніше частини загальної проблеми – це обґрунтування особливостей тренінгу як засобу формування професійної ідентичності майбутніх викладачів музичного мистецтва в умовах навчально-виховного процесу в сучасному вищому педагогічному закладі.

Формулювання цілей статті... Метою статті є дослідження теоретичних підходів до контексту аналізу тренінгів як засобу формування професійної ідентичності майбутніх вчителів музики.