

– между потенциальными возможностями искусства в поликультурном образовании личности студентов кубанских вузов и недостаточным объемом специальных научных региональных исследований в этом направлении;

– между потребностью в налаживании поликультурного образования в средних школах и ссузах Кубани (на базе полихудожественной деятельности) и недостаточным количеством подготовленных педагогических кадров, способных реализовать данную направленность школьного и среднего специального образования;

– между объективными возможностями кубанских вузов социокультурной сферы, которые должны готовить специалистов к работе в поликультурной среде, и отсутствием целостной концептуально-технологической модели решения такой задачи.

В связи с этим чрезвычайно актуальны теоретические разработки, поиск эффективных форм и методов регионального поликультурного художественного образования, направленного на межкультурный диалог, бесконфликтное сосуществование разных этносов и религиозных конфессий, консолидацию кубанского общества. В работах по философии, социологии, психологии, педагогике начато обсуждение и анализ обозначенных вопросов. Однако среди научных и научно-педагогических исследований по этой проблематике мало специально посвященных поликультурному образованию студентов средствами искусства. Первоначально важна, на наш взгляд, разработка (обоснование и

экспериментальная проверка) педагогической модели подготовки специалистов социокультурной сферы в процессе регионального поликультурного художественного образования: познание инокультурного опыта делает молодых людей духовно богаче, они учатся толерантно относиться к представителям другой культуры.

Литература

1. Кукушин В. С. Воспитание толерантной личности в поликультурном социуме: пособие для учителя. Ростов н/Д, 2002.

2. Даракчян Г. О. Формирование межнациональной культуры общения как составной части этнополитической культуры студенческой молодежи: на материалах Краснодарского края: дис. ... канд. полит. наук. Ростов н/Д, 2008; Этническая толерантность и межнациональный мир на Кубани: учеб.-метод. пособие для учителей / отв. ред. С. Л. Дударев. Армавир, 2011.

3. Решения заседания Совета безопасности при главе администрации (губернаторе) Краснодарского края от 18.01.2011, № 52 «О гармонизации межнациональных и государственно-конфессиональных отношений в Краснодарском крае и профилактике этнического и религиозного экстремизма»; письмо Департамента образования и науки от 15.02.2011, № 47-1618/1114. URL: <http://www.kubangov.ru>

4. Данилюк А. Я. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России. М., 2009.

T. S. KOVALYOVA. POLY CULTURAL ART EDUCATION IN KUBAN EDUCATIONAL INSTITUTIONS

Methodological aspects of the organization of educational activity in educational institutions such as polycultural art scholarship as a major component of professional competence are considered in the article.

Key words: polycultural education, world-view, identity, tolerance.

В. В. ЛЫСЕНКО

ОТ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ – К МУЗЫКАЛЬНОЙ ГРАМОТНОСТИ

Автор статьи, поднимая проблему начального музыкального образования в освоении музыкальной речи и музыкального языка, видит путь ее решения во внедрении на начальном этапе обучения инновационной технологии «Хроморяд Белецкого».

Ключевые слова: музыкальная речь, музыкальный язык, слогопись, энгармонизм, «Хроморяд Белецкого».

Общепризнано, что исполнение музыки, а тем более сочинение музыкальных произведений, – удел избранных, особо одаренных. Об этом говорят ученые: «Чтение музыки с листа – сложный психологический процесс, в тонких механизмах <...> многое остается неясным <...> проявление склонности, одаренности музыканта к исполнению музыки с листа – “Божий дар”» [1].

Занимая ключевое место в воспитании духовно развитого человека, музыка всегда способствовала высокому уровню музыкальной культуры России. Это обеспечивалось в царской России вовлечением в мир музыкальных знаний широкого круга детей через церковно-приходские шко-

лы. В то время почти каждая из этих школ имела свой хор, оркестр. В неделю было четыре урока музыки, а также, по выбору, – дополнительные часы занятий на музыкальном инструменте. Революция, разрушив церковь, разрушила и основы церковно-хоровой певческой культуры. В период социализма была предпринята попытка «музыкального всеобуча» через массовое открытие музыкальных школ, куда принимали на конкурсной основе, путем отбора по степени музыкальных способностей. Все было настроено на высокий профессиональный уровень обучения, на стремление вырастить как можно больше ростопопичей, рихтеров.

И это, с одной стороны, дало свой результат: ДШИ и сегодня выполняют задачу формирования той «музыкальной элиты», о которой идет речь. А с другой стороны, этим самым утрачен второй неотъемлемый аспект развития музыкальной культуры общества – приобретение ребенком музыкальных знаний «для себя», как основ и навыков быстрого музицирования. В ДШИ, при нынешней традиционной системе музыкального обучения, это невозможно!

Из 100 детей лишь 2% окончивших музыкальную школу продолжают общение с музыкальным инструментом. Из этого следует печальный вывод: в системе начального профессионального музыкального образования только единицы из особо одаренных детей реализуют свой творческий потенциал!

В то же время общеобразовательная школа для музыкального развития учащихся располагает одним часом музыки в неделю. При этом, как отмечает заслуженный деятель искусств РФ, руководитель детского хора «Аврора» В. Г. Буланов (Екатеринбург), «давно пора признать, что сегодня большинство российских детей, потомков веками певшего народа, не имеет развитого музыкального слуха и не поет по той причине, что пение как вид деятельности начисто отсутствует в их жизни и в списке приоритетов» [2].

Школьному учителю пения, отмечает В. Г. Буланов, «выпала роль главного “отлучателя” от активного голосового музицирования. Урок пения в общеобразовательной школе был заменен на урок музыки, в результате чего началось повсеместное катастрофическое сокращение числа школьных хоров. Нацеливание учителя на пассивное музицирование (слушание музыки) при несформированном слушательском аппарате ученика сродни обеду по телефону. Слушательский аппарат ребенка формируется с помощью активного музицирования – пения. А для большинства сегодняшних школьников пение означает преодоление “гудочничества”, налаживание координации между голосовым аппаратом и ухом. Но большинство сегодняшних выпускников музыкально-педагогических факультетов, да и других музыкальных вузов не подготовлены к работе с “ульем” гудочников, в котором теряются голоса отдельных интонирующих детей. Поэтому и отбирает учитель единицы интонирующих в хор, а “рой” остальных обрекает на пожизненное гудочничество, считая эту проблему неразрешимой» [3].

В сложных современных условиях, когда заметно утрачивается личностная и общественная значимость таких качеств, как нравственность, духовность, человечность, роль музыкального образования в воспитании нового поколения особенно велика.

Любому педагогу-музыканту интересно и важно знать, как музыка влияет на формирование и развитие речевого статуса ребенка, какое влияние она оказывает на становление личности.

Психологи отмечают, что у детей рано появляется слуховая чувствительность. Уже на 10–12-м дне жизни отмечается реакция на звуки. В 4–5 ме-

сяцев ребенок начинает реагировать на источник звука, прислушивается к интонациям. С первых месяцев жизни он отвечает на характер музыки: оживляется, радуется или успокаивается, а к концу года, слушая пение взрослого, подстраивается к нему «гудением», лепетом. Все это – подтверждение первых форм речевого развития ребенка. Слушая и усваивая «фонемы», ребенок составляет фразы, предложения, тем самым постигая разговорную речь. Ученые утверждают: чтобы ребенок усвоил «фонему», ему нужно услышать и повторить ее не менее 200 раз! Сопоставляя разговорную и музыкальную речь нужно сказать, что в разговорной речи 44 «фонемы» и 33 «графемы». В музыкальной речи 33 «фонемы» и 7 «графем». Казалось бы, музыкальная речь, по идее, должна постигаться детьми намного быстрее, но увы...

Проблемой большей части детей, бросающих музыкальную школу, является то, что ребенок, еще не умеющего «говорить» на музыкальном языке, пытаются учить читать этот язык, т. е. *учат с самого начала играть по нотам*. Но ведь рождаясь, мы сначала произносим звуки, затем слова, предложения и уже только потом учимся читать!

Нотная графика – это сложная система кодирования. В отличие от букв алфавита, ноты несут в себе два пласта информации: *кодирование высоты музыкального звука и продолжительности музыкального времени*. Представьте: каждая высота музыкального звука (за исключением соль-диез и ля-бемоль) может быть обозначена тремя графическими символами. На раскодирование такой нотной графики (разучивание одной пьесы) у ученика уходит очень много времени – зачастую от недели до месяца, и, естественно, что за такой промежуток времени у него слабеет интерес к ней.

Более двухсот лет прошло с тех пор, как равномерно-темперированный строй занял господствующее положение в музыкальной жизни многих стран. Его становлению предшествовал огромный временной период, благодаря которому к нам пришли имена звуков, клавиш и нот. Семислоговая система наименований – ДО, РЕ, МИ, ФА, СОЛЬ, ЛЯ, СИ – кажется всем окончательно сложившейся, совершенной и незыблемой. Ведь именно на нее опирается сегодня общение всех уровней музыкантов, от профессора консерватории до любителя-музыканта. Уместен вопрос: а все ли в этой системе действительно совершенно? Способствует ли семислоговая система развитию музыкального слуха, мышления, исполнительского мастерства музыканта и познанию им теоретического фундамента, выстроенного на этой системе?

Несмотря на то, что данная система является сегодня, по сути, интернациональным языком, на все эти вопросы необходимо ответить: нет, – утверждает педагог-новатор С. В. Белецкий. На взгляд этого педагога из Омска, именно эта система делает профессию музыканта одной из самых труднодоступных. «Пользуясь такими простыми и знакомыми с детства семью слогами, – продолжает С. В. Белецкий, – мы не осознаем, что несоответствие слогов (7) и количества звуков (клавиш, нот) в октаве (12), является тормозом в

построении высотного слуха и, как следствие этого, преградой на пути формирования музыкально-логического мышления. Использование слогов, закрепленных за абсолютной высотой, во всех тональностях квинтового круга и при ладовых альтерациях стало возможным за счет дополнений (диез, бемоль, дубль-диез, дубль-бемоль, бекар), корректировавших ранее ступень лада. В результате возникло явление энгармонизма, в основании которого лежит взаимосвязь многоименности высоты (ля = соль дубль диез = си дубль бемоль) и многовысотности имени (ля дубль бемоль, ля бемоль, ля, ля диез, ля дубль диез). Вне всякого сомнения, энгармонизм и является тормозом в развитии музыкального слуха и музыкально-логического мышления» [4].

Общеизвестно, что одним из главных критериев одаренности, дающих возможность успешно заниматься музыкой, является музыкальный слух. Высшая форма его проявления – абсолютный слух (память на высоту звука). Такой слух, в принципе, служит основой для восприятия музыки в виде разговорной речи и должен предшествовать ладовому (интонационному) слуху. Но, как полагает психолог Б. М. Теплов, в отличие от ладового слуха, абсолютный слух не развивается. Утверждая, что «абсолютный слух является элементарной способностью, обусловленной наличием каких-то неизвестных нам врожденных задатков», он ранее, в этой же работе, противоречит сам себе, указывая: «Обнаруживается абсолютный слух очень рано, обыкновенно сейчас же после того как ребенок узнает названия звуков; развивается он легко и быстро» [5].

Напрашивается вопрос: так почему же большинство музыкантов, имея за плечами многолетнее профессиональное образование, в части развития слуха не могут достичь уровня ребенка, узнающего «названия звуков»?

Давайте критически посмотрим на то, как и что мы строим в нашем сознании в процессе обучения.

Эксперименты психологов убедительно доказывают, что основой развития музыкального слуха является процесс интонирования. На уроках сольфеджио в ДШИ, при пении номеров, чтобы сохранить метроритм, ключевые и случайные знаки альтерации не произносятся. В результате, интонируя пять различных высот (ля дубль бемоль, ля бемоль, ля, ля диез, ля дубль диез), мы вынуждены называть их одним именем. Те же психологи отмечают: «В сознании нет места тому, что не имеет собственного имени» [6]. Вот поэтому запомнить абсолютные высоты диатонического звукоряда для ребенка, обладающего чистой интонацией, еще свободного от стереотипов и, к счастью, не познавшего еще всех премудростей, связанных с переименованиями, не составляет большого труда.

Из всего ранее сказанного можно на чисто научной основе сказать: «Фактор энгармонизма является одной из причин того, что музыканты не могут запомнить абсолютную высоту звука» [7]. Свободная ориентация во всех тональностях

квинтового круга в рамках существующей методологии становится возможной только при прочном закреплении в нашей памяти за каждой высотой – нотой – клавишей *трех различных имен*.

В профессиональном образовании весь процесс развития слуха и обучения исполнительскому мастерству всегда связан с освоением огромного объема теоретических правил, служащих в основном одной цели – объяснить, почему и в какой зависимости используется (присваивается звуку) то или иное имя.

Как ни странно, параллельно с этим существует и другой, непрофессиональный, путь развития музыкального слуха и исполнительских навыков. Он построен на имитации. В его основе лежит прямая взаимосвязь звуковысотных представлений с голосом, клавишами инструмента – без оперирования слоговыми наименованиями. Основным «учителем» в этом процессе выступает окружающая нас музыкальная среда (народные песни, радио, телевидение), непроизвольно формируется ладогармонический слух, позволяющий напрямую, – минуя профессиональное образование, – правильно интонировать и музицировать. Вот почему музыканты-самоучки легко подбирают по слуху любые мелодии, а профессионал-музыкант, загруженный «Эверестом» теоретических знаний, в большинстве своем этого сделать не может.

Доказано, что ориентация начинающего музыканта в звуках (нотах, клавишах) обратно пропорциональна количеству ключевых знаков в тональности. Появление каждого нового ключевого знака увеличивает нагрузку на активную память человека. Поэтому в процессе работы над музыкальным произведением вместо оперирования слоговыми наименованиями как пути к построению музыкально-логического мышления выбирается путь меньшего сопротивления – многочасовой тренаж пальцев. Так с самых первых шагов процесс развития музыкального мышления подменяется элементарной зубрежкой.

Каким путем следует идти, чтобы исправить ситуацию?

Ответ на этот вопрос (не побоюсь сказать это) нашел педагог-новатор, Заслуженный работник культуры РФ, член-корреспондент Международной Академии Информатизации Сергей Владимирович Белецкий. Для устранения несоответствия количества слогов (7) и количества звуков (клавиш, нот) в октаве (12), он предложил добавить пять самостоятельных слогов и буквенных обозначений черным клавишам и соответствующим звукам (нотам), т. е. ввести в обиход принцип 12-слоговой (знаковой) именации звуков темперированного строя. Появляется «Хроморяд Белецкого», который позволяет:

- решить проблему построения абсолютного слуха как основы ладового слуха и музыкально-логического мышления;
- произвести методологическую и технологическую революцию в учебном процессе музыкального образования;
- сделать общедоступной музыкальную грамотность.

Что же меняется для нашего сознания с вводом 12-слоговой именовки звуков равномерно-темперированного звукоряда?

Добавляя пять имен звукоряда черным клавишам – ТУ, МО, ЗУ, ЛО, ЦУ – получаем полный набор имен для всех звуков октавы, тем самым снимая понятие «энгармонизм» и все проблемы с переименованием. Применение предлагаемого хроморяда упрощает нотную запись (отсутствие ключевых и случайных знаков альтерации), освобождает нашу память, дает возможность очень быстро и эффективно погружать детей в практическое музицирование и музыкальное творчество. «Хроморяд Белецкого» – применение 12-слоговой именовки звуков (ДО, ТУ, РЕ, МО, МИ, ФА, ЗУ, СОЛЬ, ЛО, ЛЯ, ЦУ, СИ) – привело к количественному соответствию имен и звуков в октаве темперированного строя. Оно открыло перед всеми возможность осваивать музыкальную речь аналогично разговорной. «Слогопись по Белецкому» позволяет в течение нескольких минут с любым учеником разучить любимую песенку или мелодию.

«Некоторые педагоги-теоретики, рассуждая о «хроморяде», заявляют: “Зачем отвергать то, что практически испытано в течение веков?” Но вся нотная система, которая представляется нашему сознанию как нечто неизблемое, вечное, никогда неизблемой не была», – пишет В. Кузнецов [8]. Он напоминает о том, что современная нотная система отличается от изобретенной Гвидо Аретинским больше, чем «хроморяд Белецкого» от существующей ныне системы. Уже при первоначальном знакомстве и первых попытках освоить его практически становится очевидным, что хроморяд – система будущего. Он не разрушает и не отрицает существующую нотную систему, а обогащает ее новыми, еще до конца не раскрытыми возможностями эффективного развития музыкального слуха. При разных подходах к работе над его развитием (существует множество учебников и методических пособий) нужно отметить, что нынешняя методика преподавания сольфеджио зажата в строгие рамки семиступенной ладовой системы. Попытки расширить ее за счет громоздких названий с дубль-диезами и дубль-бемолями не способствуют развитию слуха на современном уровне: внимание ученика расплывается, вместо того чтобы помочь ему следить за собственным интонированием мелодии. Следует добавить, что пение однословными названиями в хроморяде позволяет добиться за более короткий срок более точного интонирования, чем пение двух-трехсловными названиями.

В рамках статьи невозможно раскрыть широчайшие возможности использования «хроморяда», но хотелось бы сказать следующее. Автору статьи посчастливилось, связавшись по Интернету, пригласить Сергея Владимировича Белецкого в город Славянск-на-Кубани для проведения семинаров-тренингов как для преподавателей музыкальной школы им. Г. Ф. Пономаренко и педагогов филиала Кубанского государственного

университета (КубГУ), так и для тех, кто желает окунуться в мир музыки, но ранее тесно с ним не соприкасался. В августе 2012 года была проведена презентация семинара-тренинга «Современные технологии преподавания музыки» («Основы музыкального творчества в системе “Хроморяда Белецкого”»). Данная система апробирована на протяжении 16 лет в экспериментальной музыкальной школе и в музыкальном колледже им. Шебалина (Омск). Директор филиала КубГУ А. И. Яценко счел перспективным ее применение в Кубанском крае для музыкального воспитания и развития творческих способностей детей начальной и средней школы. Педагоги прошли ознакомление с инновационной системой, приемами и формами организации работы с детьми и взрослыми.

Участники семинара, не имевшие музыкального образования, на третий день занятий (практикум-тренинг голосового аппарата) смогли петь известные народные песни под собственный аккомпанемент. Пение именами звуков, постепенное, поэтапное погружение в мир гармонии дало возможность правильно услышать эти звуки, почувствовать собственный голос и научиться правильно интонировать. Нужно было видеть ту откровенную радость, которую испытывал человек, начавший петь, тогда как раньше он «гудел» на одном звуке. Шло ознакомление с элементами построения музыкальной речи и попутно – познание музыкальной терминологии, методики развития слуха, чистоты интонирования. Благодаря слоговой системе «Хроморяда Белецкого», разучиваемые музыкальные примеры пелись в двенадцати мажорно – минорных тональностях.

Автор статьи (преподаватель по классу синтезатора), благодаря системе «хроморяда Белецкого», в недавно начавшемся учебном году уже с третьего урока смог позволить себе с учеником первого класса разучить песню «Подмосковные вечера» В. П. Соловьева-Седого в тональности до-минор. При использовании нотной графики упомянутая пьеса могла бы быть включена в программу не ранее 2-го класса (I полугодие), потому что освоение нотной грамоты занимает более длительное время, чем освоение слогописи хроморяда.

Подчеркнем, что автором системы С. В. Белецким удачно найдено ключевое слово «хроморяд». А. Островский в учебнике «Методика теории музыки и сольфеджио» высказал замечательную мысль, которая предполагала закономерность возникновения хроморяда: «В условиях нейтрализации вводных тонов применение термина “хроматический звукоряд” нецелесообразно: такой термин как бы предполагает хроматизацию, т. е. насыщение вводнотонностью некоего диатонического лада. На самом деле же речь должна идти скорее о 12-полутоновом звукоряде, в котором каждый полутоном “диатоничен”» [9]. Продолжая мысль А. Островского, можно добавить: если каждый полутоном диатоничен, то в 12-полутоновом звукоряде все звуки диатоничны, каждый звук не является производным от другого, а должен иметь собственное имя-название. Это и предлага-

ет «Хроморяд Белецкого», решая тем самым одну из сложнейших проблем начального этапа музыкального образования – освоение музыкальной речи и музыкального языка.

Литература

1. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для вузов. М., 2001.
2. Буланов В. Г. Отдельные приемы достижения синергетических эффектов в современных условиях // Новые технологии в музыкальном образовании: материалы всерос. науч.-практ. конф. Омск, 2000. С. 34.
3. Там же.
4. Белецкий С. В. Психологические предпосылки формирования музыкально-логического мыш-

ления // Музыкальное образование на пороге XXI века: материалы междунар. науч.-практ. конф. Тольятти, 1998. С. 37.

5. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей: в 2 т. Т. 1. М., 1958. С. 86–87.
6. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. М., 1981. С. 185–192, 197–206.
7. Белецкий С. В. Методическое пособие: два ряда хроморяда // Экспериментальная детская музыкальная школа: Школа новых технологий. Омск, 1996.
8. Кузнецов В. Проблемы и пути развития музыкального слуха в свете освоения современной музыки. Омск, 2003. С. 21–22.
9. Островский А. Методика теории музыки и сольфеджио. Л., 1970. С. 56.

V. V. LYSENKO. FROM MUSIC SPEECH TO MUSIC COMPETENCE

Raising the issue of the role of primary musical education in the process of learning music speech and language of music, the author of the article considers that it can be solved by implementing the innovation technology «Chromoline of Beletsky» at the initial stage of study.

Key words: *music speech, language of music, syllable writing, enharmonism, «Chromoline of Beletsky».*

НОВАЯ ВЫСТАВКА КНИЖНОГО ЗНАКА

Март нынешнего года для Краснодарского художественного музея им. Ф. А. Коваленко ознаменован открытием выставки «Удивительный мир книжного знака». Основой экспозиции послужила коллегия, подаренная музею в 2000 году профессором Краснодарского государственного университета культуры и искусств Аркадием Иосифовичем Слуцким.

Как известно, экслибрис – это знак принадлежности книги, содержащий только фамилию владельца или сопровождаемый краткой надписью, обычно строгой, но иногда и с крупинкой иронии: «Собственность П. И. Мильковского. Не продается», «Принадлежу П. И. Ржевскому», «Украдена у Гатцука», «Сия книга Никольского попа Никиты Исаева, а не церковная».

Любая общественная или ведомственная библиотека тоже имеет свой экслибрис. Чаще всего это обыкновенный штампель. В начале XX века активно заинтересовались экслибрисом художники – превратили его в вид малой графики, в небольшую сюжетную гравюру. А владельцы стали не только приклеивать экслибрисы к внутренней стороне книжного переплета (традиционное место – на форзаце), но и коллекционировать их, устраивать выставки.

И по сию пору природа экслибриса осталась та же – знак принадлежности. Как бы ни были различны характеры и интересы отдельных собирателей, какому бы ведомству не принадлежала библиотека, на каждом знаке мы читаем слова «Ex libris ...», в переводе с латинского означающие «Из книг...», а порою и того проще – «Из библиотеки ...», «Библиотека ...».

На новой выставке экспонированы 150 книжных знаков. Достоинство представлены практически все экслибрисные жанры: геральдический, сюжетный, шрифтовой. Хронологически это работы мастеров XVIII – конца XX века. Большое место в экспозиции занимают книжные знаки кубанских художников (В. Глуховцев, В. Савранский, Г. Трашков, В. Бегеджанов, И. Коновалов, Ю. Осипов). Несомненно украсили выставку, помогли организовать пространство шрифтовые композиции и «книга художника», выполненные Павлом и Натальей Мартыненко.

Можно сказать, выставки экслибриса приобрели в нашем городе завидное постоянство: первая состоялась в 1964 году по инициативе Владимира Александровича Пташинского (пионера экслибрисного собирания в Краснодаре), вторая, посвященная его памяти, – в 1997-м и вот третья открылась 13 марта 2013 года. Думается, перерывы во времени надо сокращать и кроме помещений музея использовать иные выставочные площадки. Такие выставки сохраняют жанр, привлекают к нему интерес художников, книголюбов, коллекционеров.

Р. А. Бокова