



9. Школяр Л. В., Красильникова М. С., Критская Е. Д. [и др.]. Восприятие музыки как педагогическая проблема. Теория и методика музыкального образования детей: науч.-метод. пособие. – М.: Флинта, 1998. – 336 с.

10. Байбородова Л. В. [и др.]. Педагогические технологии: в 3 ч. Проектирование и программирование: учебник и практикум для вузов. – М.: Юрайт, 2022. – Ч. 3. – 219 с.

11. Сергеева Г. П. Профессиональные компетентности педагога-музыканта и пути их формирования в последипломном образовании // Компетенции и образование: модели, методы, технологии: монография. – М.: Перо, 2012. – С. 112–146.

12. Слостенко В. А., Исаев И. Ф., Шиянов Е. Н. Педагогика: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 2002. – 576 с.

13. Сулова Н. В., Подуровский В. М. Музыкальное мышление и методика его развития у младших школьников // Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. – М.: Владос, 2001. – 318 с.

14. Томчук С. А., Фалетрова О. М. Структура и содержание практики бакалавров по направлению подготовки 44.03.01 Педагогическое образование (профили «Музыкальное образование», «Музыкальная культура и исполнительское искусство»): учебно-методическое пособие. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2022. – 55 с.

15. Троянская С. Л. Основы компетентного подхода в высшем образовании: учебное пособие. – Ижевск: Издательский центр «Удмуртский университет», 2016. – 176 с.

16. Хуторской А. В. Ключевые компетенции и образовательные стандарты. Стенограмма обсуждения доклада А. В. Хуторского в РАО [Электронный ресурс] // Эйдос: Интернет-журнал, 2002. – URL: <http://eidos.ru/journal/2002/0423>.

17. Цыпин Г. М. Музыкальное исполнительство и педагогика: учебник для средн. проф. образования. – М.: Издательство Юрайт, 2022. – 213 с.



**Н. М. Гарипова, А. Д. Комарова**

УДК 37.013+78.05

## **МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ГЕНДЕРНОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ СРЕДСТВАМИ МУЗЫКИ**

В современном западном обществе все острее и ярче проявляет себя проблема гендерной идентификации. То, что еще несколько лет назад многими из нас оценивалось как что-то несерьезное (как извращенный поиск новых впечатлений пресытившихся жизнью людей), в настоящее время показало свое истинное лицо с «оскалом антропоморфного монстра» и заставило всерьез задуматься. Большинство людей принимает роль, уготовленную нам природой, и воспринимает мир в согласии с этой ролью. Естественно, что гендерные факторы, пронизывающие как биологические, так и социальные уровни организации жизни человека, не могут не отражаться на мышлении и языке. Проблема отражения гендера в содержании мыслительной деятельности, в системе языковой лексики давно привлекала ученых. Так, в монографии Дж. Лакоффа «Женщины, огонь и опасные вещи: какие категории говорят о разуме» («Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind»), вышедшей еще в 1987 году, поднимается проблема влияния гендера на модель познания [16]. Если же гендер способен влиять на глубинные структуры психики индивидуума, человеческий социум не может проявлять пассивность и безразличие к вопросам полового воспитания.

К настоящему времени преодолено понимание термина гендер как категории, отражающей лишь природные половые свойства мужчин и женщин. На это указывают многие исследователи данной проблемы (Н. Белобородова, В. Вдовюк, З. Гареева, Л. Градусова, С. Рыков, Л. Штыльёва [1; 5; 7; 14]). Понятие гендер включает в себя некую специфическую совокуп-



ность характеристик человека, которые несомненно обусловлены природой, но формируются в социуме, где осмыслены и закреплены функции и роли мужчины и женщины не только в условиях совместной жизнедеятельности, в быту, но и в социокультурной среде. Данный термин отражает социально-психологические свойства личности, детерминированные полом, но так или иначе влияющие и на ее социальный статус, жизненную позицию, поведение, мировосприятие и осмысление мира. В социуме закреплены модели поведения, свойственные мужчине или женщине, нормы проявления личности как представителя определенного пола, нормы отношений между полами и отношений полов друг к другу. Вместе с тем не следует понимать, что абсолютно все эти правила и нормы являются чем-то неизменным. Как показывает жизнь, они меняются, однако не всегда эти изменения можно приветствовать и всячески культивировать. И в этом, как нам кажется, проявляется одна из проблем современного общества, со всей очевидностью обнаруживающая себя в настоящее время и влияющая на содержание и методы гендерного воспитания.

Если использовать широкое обобщение, то можно признать, что гендерное воспитание заключается в осмыслении жизненных ситуаций и в создании условий, способствующих формированию соответствующей гендерной (полово-ролевой) идентичности. Гендерная идентичность – это переживание и осознание индивидом своей позиции «Я» относительно знакомых ему образцов-эталонов пола. Как считают исследователи, такое осознание является одним из основных стержней сознания личности. Лишь обретя гендерную идентичность, определив себя мужчиной или женщиной и убедив в этом окружающих, индивидум становится членом общества. Формирование гендерной идентичности дает возможность индивиду избавиться от внутренних конфликтов, лучше адаптироваться к социальной среде, сформировать адекватные отношения с родителями, сверстниками как своего, так и противоположного пола. Если же человеку не

удается справиться с задачей формирования гендерной идентичности, то он испытывает тревогу, не получает социальное одобрение, что мешает ему в личностном становлении [2; 3; 8].

Принципиально важным механизмом формирования гендерной идентичности человека является гендерная идентификация (от лат. *identificare* – отождествлять). Это понятие впервые было введено еще З. Фрейдом и наиболее глубоко разработано в психоанализе, а затем в когнитивной теории социализации [12; 15]. И психоанализ, и когнитивная теория социализации указывают на различия женского и мужского начал не только в биолого-физиологическом плане, но и в психологических аспектах, которые проявляются в мировосприятии, моделях поведения, в самоощущении и мышлении. Мужское начало (маскулинность) связывают с активностью, решительностью, твердостью духа, стремлением к соревнованиям и достижениям, со способностью к творческой деятельности, к здравомыслию, а также с суровостью, агрессивностью, брутальностью и пр. Женское начало (фемининность) понимается как проявление мягкости, нежности, пассивности, ярко выраженной эмоциональности и социальной уравновешенности, колебания в принятии решений, зависимости поведения от других, отсутствия логического мышления и стремлений к достижениям и пр. Понятно, что в конкретной личности могут сочетаться различные свойства в различных пропорциях, что в целом отражено в понятии *андрогинность*. Следует признать, что для человеческого социума принципиально важны не столько личностные свойства человека, сколько те социальные роли, которые он выполняет, и его поведение в обществе.

Процесс гендерной идентификации происходит с первых лет жизни ребенка и проходит под влиянием самых разных факторов. Если в подростковом возрасте велико значение осознания различных жизненных ситуаций, заключающих в себе решения тех или иных гендерных проблем, то в раннем детстве важную роль играют эмоциональные моменты.



Неслучайно младшие школьники в качестве модели гендерного поведения нередко избирают модель поведения любимого героя художественного произведения, даже если герой иного пола.

Мощным средством гендерного воспитания может служить искусство. Отчасти это объясняется тем, что в нем отражаются гендерные феномены. Такое положение дел естественно, поскольку сфера художественного – это зеркало, в которое смотрится человечество, пытаясь разглядеть себя во всех деталях. Воспевание женственности, экспликация мужественности, широкая палитра воссоздания отношений между женщиной и мужчиной – все это можно обнаружить в самых разных видах искусства и на самых разных этапах развития человеческого общества.

Со всей очевидностью гендерные художественные образы издавна проявляли себя в живописи и скульптуре. Здесь можно вспомнить знаменитые статуи «Давид», «Дискобол», «Мыслитель», олицетворяющие мужское начало, или многочисленные картины под названиями «Флора», «Мадонна...», «Муза», восхищающие женской красотой и глубиной проникновения во внутренний мир женщины. Весьма велика доля гендерной тематики в литературе и поэзии. Вся любовная лирика может быть отнесена к ней. В подобных произведениях не только отражаются многие стороны любовных отношений, переживания женщины и мужчины, но нередко эти переживания получают анализ, осуществленный сугубо художественными средствами. С появлением фотографии возникают новые методы воплощения гендера в искусстве как системе личностных смыслов. Будучи «уже искусством», фотография всегда остается «еще и жизнью», в ней всегда запечатлен фрагмент действительности, а потому ее гендерная тематика весьма убедительна.

В современном мире многогранность в отражении сферы гендера имеет место в кинематографе. И это понятно, поскольку данный вид искусства, синтетический по своей сущности, способен на многое, как в отражении

особенностей видения мира разными индивидами, так и в воплощении их понимания себя и других. Кинематограф является полимодальным. А потому ему доступна трансляция не только идей, но и самого мироощущения, мировосприятия, настроений многих людей, а также тенденций развития их ценностных ориентиров, предпочтений, взглядов. Отчасти столь широкие возможности кинематографа в плане отражения, а главное – трансляции – человеческих ценностей, в том числе и гендерного содержания, объясняются наличием в нем музыки. Однако музыка и сама по себе (вне связи с иными искусствами) обладает неким потенциалом для решения задач гендерного воспитания.

Цель статьи – эксплицировать потенциал музыкального искусства для решения задач гендерного воспитания, рассмотрев проявление гендера не только в музыкальном опусе как результате композиторской деятельности, но и в музыкальном исполнении и музицировании. Это потребовало обратиться к понятию гендерный образ и исследовать его воплощение на различных уровнях организации музыкального искусства (от жанрово-образных сфер до самого музыкально-звукового тела), раскрыть в целом механизм гендерной идентификации при восприятии (исполнении) музыки. Думается, что в современных условиях статья будет полезной для учителей-музыкантов. Актуальность статьи обуславливается также принципиальной важностью гендерного воспитания для личностного становления детей.

Итак, музыкальное искусство, как и искусство в целом, также отражает содержание гендерного плана, что получило осмысление в ряде научных работ. Так, в 1991 году появляется монография С. МакКлэри «Женские окончания. Музыка, пол и сексуальность» («*Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*»). В этом исследовании автор убедительно доказала, что музыка со времен Монтеверди располагала многими «гендерными конструкциями», которые в ходе истории музыкального искусства умножались и проникали в про-



изведения самых разных стилей и жанров. В аннотации данной работы отмечено, что С. Мак Клэри фокусируется на том, как «музыка создает образы пола, желания, удовольствия и тела», а также исследует гендерные метафоры, которые циркулируют в дискурсе о музыке [17].

Среди работ отечественных ученых особую внимания заслуживает работа Е. В. Васильченко «Гендерная тема в музыкальных культурах мировых цивилизаций», в которой исследуется проблема гендера сквозь призму культурного наследия человечества. Автор обращается к вопросам женского профессионализма в музыке, женского музицирования, формирования особого слоя музыки, связанного с женским музицированием [4].

В ином разрезе к проблеме гендера обращается В. Гиголаева-Юрченко в своей статье «Гендерно-исполнительский анализ вокальных интерпретаций романса П. И. Чайковского “Нет, только тот, кто знал”». Автор обосновывает «гендерно-исполнительскую методику анализа вокальных произведений, разрабатывая классификацию гендерных типов их исполнения. В. Гиголаева-Юрченко выделяет 5 гендерных типов исполнения музыки (маскулинный, фемининный с их взаимопроникновениями, а также андрогинный). Принципиально важно заметить, что автор статьи указывает на проявление гендерного начала не только в стихотворных текстах романсов, но и в самой музыке, которая в зависимости от исполнительской интерпретации допускает усиление то одного, то другого гендерного содержания [6].

В рамках нашей статьи принципиально важным является рассмотрение вопроса об отражении гендера в музыкальных опусах чистой и программной музыки, в самом ее музыкально-звуковом теле. С целью исследования этого вопроса следует обратиться к понятию *гендерный образ*. Это понятие ассоциативно связывается с понятием *художественный образ* и ориентирует понимание последнего через призму гендерной проблематики. Понятие гендерный образ исследуется в работах М. Петрова, И. Серовой [10; 11]. Рассмотрение данных работ показало, что в качестве ген-

дерного образа в искусстве может выступать не только персонаж художественного произведения, но и любое свойство, концепт, так или иначе, связанные с гендерной проблематикой.

Рассмотрение персонажа как гендерного образа музыкального произведения предполагает определение его пола, особенностей проявления гендерных характеристик (маскулинности или фемининности), а также его места и роли в воплощенном художественном мире. И здесь важно то, как музыка изображает внешний вид и поведение персонажа, проявляющиеся в манерах, движениях, интонациях речи, тембре голоса – т. е. всего того, что доступно для музыкального отражения. Можно сказать, что гендерный образ в музыке – это некая конфигурация гендера, определяемая слушателем и часто осознаваемая в качестве персонажа. При этом существенным является трансляция внутреннего состояния этого персонажа.

Однако гендерный образ в искусстве, как указывают исследователи, может выражаться не только антропоморфной фигурой, но и символическими, неодушевленными предметами, что также встречается в музыке. В связи с этим можно вспомнить такие произведения, как «Прялочка» С. Монюшко, «Семимильные сапоги» С. Майкапара, в которых гендерный образ вынесен в программу, или «Сказочка» С. Прокофьева, где символический женский предмет изображается в основном в фоновых слоях фактуры.

Продолжая разговор о проявлении гендера в музыке следует отметить, что гендерное начало обнаруживается на самых разных уровнях ее организации. Прежде всего, можно назвать образные сферы, связанные с жанром. Музыкальный жанр, как известно, представляет собой сложный феномен, позволяющий классифицировать музыкальные произведения на основе самых разных характеристик. В рамках нашего исследования проблемы важно заметить, что в музыке существуют две образные сферы, нашедшие отражение в жанровой классификации, в которых гендерное содержание проявляется со всей очевидностью. Это – лирика и героика.



Лирика представляет собой музыку, воплощающую внутреннее состояние человека (не зависимо от пола), движения его души. Хотя внутреннее состояние может быть самым разным – от эмоциональной подавленности и апатии до протеста и бунтарского смятения чувств, – в целом, для лирических произведений свойственны особая задушевность, нежность и мягкость. Это те гендерные свойства, которые характеризуют женское начало. В орбиту этих образов входят многочисленные лирические протяжные песни и колыбельные. Этой музыке свойственны мягкая артикуляция, постепенность и волнообразность мелодического движения, равномерность ритма, умеренность темпа, хореичность окончаний синтаксических структур. Во многих колыбельных особое значение имеет изобразительный момент покачивания, воплощаемый самыми разными средствами – и метроритмическими (нередко трехдольность), и звуковысотными (повторение звуковысотных конструкций, часто нисходящей направленности).

Иное дело – героика. Довольно часто она связана с образами войны и отсылает к мужскому началу. Битвы и сражения – это та тематика, к которой обращаются живопись и кинематограф (поскольку она весьма убедительно отражается именно в этих видах искусства) и которая доступна и музыке. Здесь можно вспомнить не только монументальные опусы Л. Бетховена (Пятая симфония), Д. Шостаковича (Седьмая симфония), П. Чайковского (Увертюра «1812 год»), но и весьма скромные по своим масштабам пьесы «Битв» (Бёрда, Керля, Ванхаля, Бетховена, Иванова). Однако героика – это не только милитаризм, но и борьба самого разного плана, включающая борьбу в «пространстве» души человека приводящую к смятению, преодолению, протесту. Образы такого плана мы слышим в музыке Бетховена, Скрябина.

Все подобные опусы – это проявление мужского начала, со свойственными ему твердостью, решительностью, напором, непоколебимостью и верой в победу. В такой музыке на первый план выступают четкая артикуля-

ция, господство четного и четкого метроритма, ямбических мотивов, пунктира, умеренно подвижные темпы, восходящие звуковысотные конструкции. Особое значение для воплощения героики имеют и некоторые тембры, в частности, тембры трубы. В ходе музыкально-исторического процесса в музыке закрепилась «интонация фанфары», представляющая собой ход при четкой артикуляции по звукам мажорного трезвучия, сочетающийся нередко с ритмической фигурой восьмая + две шестнадцатые. Данная музыкально-лексическая формула закрепились в общественном музыкальном сознании, и потому она узнаваема не только в оркестровой музыке, но в опусах фортепианного жанра. Сходную функцию – указывание на мужское начало – нередко выполняет и «интонация призыва», представляющая собой ямбическую восходящую кварту при четкой артикуляции от доминанты к тонике. Это звучание однозначно пронизано энергетикой устремления к цели, решительности и преодоления препятствий.

Ярким проявлением воплощения гендерного начала в музыке является менуэт – жанр, очень популярный для высшего общества Западной Европы XVII-XVIII веков. Для менуэта свойственны трехдольность в умеренном темпе и наличие двух фактурных пластов – верхнего, воплощающего образ дамы, и нижнего – связанного с кавалером. Музыкальный материал менуэта передает изящные, грациозные, мягкие движения дамы, а также размеренные, галантные и сдержанные движения кавалера, изображающие в основном шаги. В музыке, начиная с XVII века именно в менуэте закрепляется особая музыкальная лексика – женский и мужской реверансы. Реверанс дамы – это хореическая интонация задержания с последующим разрешением, моделирующая глубокое приседание. Мужской реверанс, называемый еще салютом и поклоном кавалера, представляет собой ход по тонам тонического или доминантового трезвучия в восходящем или нисходящем движении, часто с пропуском терцового тона. Обе интонации весьма свойственны серединной и заключительной каденциям.



В менюэте также можно встретить интонеми галантных движений (М. Арановский), которые моделируются в мелодике как верхнего, так и нижнего голосов и воплощены конструкциями опеваний с использованием орнаментики, что предполагает участие неаккордовых звуков [13].

Гендерное начало можно обнаружить и во многих произведениях программной музыки, не двусмысленно отсылающих слушателя к женским или мужским персонажам. Многочисленные женщины изображены в произведениях Ф. Куперена, о чем свидетельствуют такие названия, как «Резвая», «Шаловливая», «Королева сердец», «Брюнетки и блондинки» и пр. Мужчины предстают перед слушателем, например, при восприятии опусов Шумана «Чужестранец», «Всадник», «Дед-Мороз». Если же обратиться к оперной музыке, то можно составить целую галерею и мужских, и женских образов, с присущими чертами того или иного пола.

Важно отметить и тот факт, что нередко в музыке даже в тех произведениях, где не обнаруживается персонаж со всей очевидностью, имеет место женское или мужское начало, которое слушатели определяют безошибочно. Противопоставление этих начал закрепилось в сонатной форме, где главная тема, как правило, тяготеет к мужскому началу, а побочная – к женскому. Это воплощено не только благодаря использованию противоположных музыкальных средств, но и посредством особых интонационных комплексов, моделирующих движения (решительные, четкие, твердые, весомые или мягкие, нежные, легкие) и речевые интонации (с мужскими ямбическими и женскими хореическими окончаниями) со свойственными им «мужским» и «женским» тембрами, обусловленными, в том числе, и регистром.

Очень часто в музыке обнаруживается игра в самых разных ее ипостасях. По мнению Е. В. Назайкинского, любой музыкальный опус можно представить как «игру музыкального театра», осуществляемую актерами-инструментами [9, с. 63–64]. Некоторые музы-

кальные инструменты, благодаря своим тембрам, очень часто однозначно отсылают к мужскому или женскому началу. Это отражено и в их русских названиях. Так, скрипка, флейта, будучи словами женского рода, как правило, представляют собой женские образы, а альт, гобой, фагот – мужские.

Встречается в музыке и воплощение детских игр. Это – знаменитые «В детской. Игры и игрушки» Мусоргского, «Детский альбом» Чайковского, «Бирюльки» Майкапара, «Детская музыка» Прокофьева и др. В рамках нашей статьи особо важно отметить существование в музыкальной литературе музыкальных произведений, воплощающих игру именно девочки или именно мальчика. Дети охотно знакомятся с такой музыкой, без труда осознавая то или иное гендерное начало. Так, среди игр, свойственным мальчикам, можно назвать «Марш деревянных солдатиков» Чайковского, игрушечные марши из детской музыки Прокофьева, Шостаковича, Кабалевского. К сфере «мужских» игр можно отнести и такие пьесы, как «Неистовый всадник» Шумана, «Игра в лошадки» Чайковского. Игры для девочек – это пьесы «Болезнь куклы», «Новая кукла» Чайковского, «Печальная кукла» Томази, «Песня с куклой» Мусоргского, и другие многочисленные пьесы с кукольной тематикой.

Роль подобных произведений в гендерном воспитании детей трудно переоценить. Так, по мнению исследователей именно игры обладают особым воспитательным потенциалом в процессе формирования гендерной идентичности мальчиков и девочек [1]. Восприятие музыки, позволяющее пережить различные, свойственные половой принадлежности, состояния, сочетающиеся с процессами осознания со стороны детей соответствующих гендерных признаков, служит гендерному воспитанию. Однако все это требует особо организованной работы со стороны педагога-музыканта.

Таким образом, искусство, художественная деятельность, и музыка в частности, отражают гендерную составляющую человеческой жизнедеятельности. Эта составляющая обнаружи-



вает себя в самых разных проявлениях, начиная от особенностей музицирования и заканчивая самим звуковым телом музыкального произведения, которое не может быть отражено в нотном тексте во всех деталях. А потому нотный текст нередко допускает вариативность гендерного прочтения, попадая в зависимость от исполнительской интерпретации. Вместе с тем, образный строй, музыкальная лексика, ряд жанров способны однозначно указывать на проявление мужского или женского начал.

Особым потенциалом отражения гендера обладают и некоторые простые средства. Такими являются артикуляция (твердая и мягкая), регистр (низкий и высокий), ритмический рисунок (пунктирный и равномерный), метроритмическая структура мотива (ямбическая и хореическая), инструментальный тембр (суровый и нежный). В целом, можно обобщить, что все стороны звучания, способствующие трансляции ощущений твердости и активности содействуют, как правило, моделированию мужского начала, а те, что передают мягкость и спокойствие связываются в сознании слушателя с женскими образами. Благодаря всем вышеуказанным средствам в музыкальном произведении воплощается гендерный образ.

Все вышеизложенное говорит о том, что музыка обладает мощным потенциалом для решения задач гендерного воспитания. При этом она имеет важное преимущество перед наставлениями, объяснениями, порицаниями и прочими вербальными формами и методами воспитательной работы. Будучи искусством, музыка позволяет сопережить соответствующий гендерный образ, почувствовать его своим телом, «примерить» на себя ту или иную гендерную роль. Будучи эмоциогенным видом искусства, музыка способствует закреплению в психике ребенка этой роли и актуализации механизмов гендерной идентификации. Однако адекватность этих процессов всецело зависит от степени осознания гендерного образа со стороны ребенка. При обращении к самой разной музыке всегда может иметь место идентификация с противоположным полом. Важно, чтобы каждый ребенок осознавал это состояние как не свойственное его половой принадлежности.

Целесообразность подобной работы заключается в том, что она позволяет более глубоко осознанию особенностей противоположного пола и пониманию важности ряда его социальных функций, черт характера, которые можно интериоризировать при восприятии музыки. Постепенно ребенок осознает социальные функции полов и понимает, например, что женщина – это не только мать, но и хранительница очага, здоровья и благополучия близких, а отец – не только суровость и сила, но и благородство, рассудительность и здравомыслие. Все это требует от учителя умений возвышенно и поэтично говорить о музыке, осторожно вплетая в этот разговор информацию жизненного содержания о ролях мужчины и женщины. Однако это предполагает достаточно глубокий музыкальный анализ, не позволяющий учителю-музыканту примитивно толковать музыкальное произведение, сводя его содержание к отражению событий бытийной жизни.

#### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена актуальной проблеме современного общества, от решения которой во многом зависит судьба человечества. Подчеркивая особую роль искусства в решении проблемы, автор статьи указывает на проявление гендера в различных видах музыкальной деятельности, исследует возможности музыки в отражении женского и мужского начал на различных уровнях организации музыкально-звукового материала. Это реализовано благодаря рассмотрению образно-жанровой стороны музыкального искусства, его лексики и широкого круга простых средств, порождающих при восприятии музыки ощущения, коррелирующие с гендерными свойствами людей.

**Ключевые слова:** гендер; гендерная идентификация; гендерный образ; механизмы воплощения гендерного образа в музыке; музыкальный жанр в воплощении гендерного образа; музыкальная лексика и простые музыкальные средства в воплощении гендера.

#### SUMMARY

The article is devoted to the actual problem of modern society, on the solution of which the fate of mankind largely depends. The author em-



phasizes the special role of art in solving the problem, points to the manifestation of gender in various types of musical activity. The article explores the possibilities of music in reflecting the feminine and masculine principles at various levels of organization of musical-sound material. This is realized thanks to the consideration of the figurative-genre side of musical art, its vocabulary and a wide range of simple means. Simple musical means generate sensations in the perception of music that correlate with the gender characteristics of people.

**Key words:** gender; gender identification; gender image; mechanisms for the embodiment of a gender image in music; musical genre in the embodiment of a gender image; musical vocabulary and simple musical means in the embodiment of gender.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Белобородова Н. С., Гареева З. К. Формирование гендерной компетентности детей старшего дошкольного и младшего школьного возраста // *Современные проблемы науки и образования*. – 2014. – № 6. – С. 770.
2. Бендас Т. В. *Гендерная психология: учеб. пособие для студ. психол. спец. вузов*. – СПб.: Питер, 2006. – 431 с.
3. Берн Ш. М. *Гендерная психология*. – М.: Прайм-Еврознак, 2004. – 320 с.
4. Васильченко Е. В. *Гендерная тема в музыкальных культурах мировых цивилизаций // Обсерватория культуры*. – 2014. – № 1. – С. 48–55.
5. Вдовюк В., Рыков С. *Гендерные исследования в педагогике (обзор литературы) // Высшее образование в России*. – 2001. – № 4. – С. 110–117.
6. Гиголаева-Юрченко В. *Гендерно-исполнительский анализ вокальных интерпретаций романса П. И. Чайковского «Нет, только тот, кто знал» // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр.* – Харків, 2014. – Вип. 40: Когнітивне музикознавство. – С. 293–302.
7. Градусова Л. В. *Гендерная педагогика: учебное пособие*. – М.: Флинта, 2016. – 176 с.
8. Здравомыслова Е. А., Темкина А. А. *Социология гендерных отношений и гендерный подход в социологии // Социологические исследования*. – 2000. – № 11. – С. 15–24.
9. Назайкинский Е. В. *Логика музыкальной композиции*. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
10. Петров М. С. *Гендерные образы и стереотипы современной российской рекламы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. – 2010. – № 124. – С. 401–407.
11. Серова И. Г. *Способы конструирования гендера в тексте и кинотексте // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки*. – 2011. – № 3 (95). – С. 141–147.
12. Фрейд З. *Психология масс и анализ человеческого «Я»*. – СПб.: Азбука, 2011. – 190 с.
13. Шаймухаметова Л. Н. *Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исследование*. – М.: РИО Республиканского учебно-научного методического центра Госкомнауки РБ, 1999. – 311 с.
14. Штылева Л. В. *Гендерная социализация в школьном образовании // Педагогика*. – 2017. – № 3. – С. 57–63.
15. Kohlberg L. *A cognitive-developmental analysis of children's sex-role concepts and attitudes // The development of sex differences*. – Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1966. – Pp. 82–173.
16. Lakoff G. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. – Chicago: University of Chicago Press, 1987. – Pp. XVII, 614.
17. McClary S. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. – Minnesota: University of Minnesota Press, 1991. – 248 p.







Жданова Н.А.

УДК 371.3:787.3

## ОСНОВЫ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В КЛАССЕ ВИОЛОНЧЕЛИ В ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛАХ

Обучение детей игре на виолончели в детских музыкальных школах (ДМШ), как правило, в настоящее время осуществляется на основе методик, приоритетной целью которых является обеспечение освоения обучающимися основных навыков игры на этом инструменте, о чем могут свидетельствовать результаты анализа материалов диссертационных исследований по теме, известных методик и многочисленных методических работ преподавателей. Результаты анализа виолончельных методик были приведены в диссертационном исследовании Д. Б. Гудимова [3]. В известных методиках не находили отражение проблемы творческого, психического и личностного развития обучающихся и культивирование таких видов музыкальной деятельности как импровизация, транспонирование, подбор по слуху, ансамблевое музицирование, т. е. того, что составляет творческий компонент и особый пласт в любой методике обучения игре на музыкальных инструментах. Такой по сути узкоремесленный подход к обучению игре на виолончели не способствовал развитию творческих способностей и качеств учащихся и формированию у них положительной мотивации к обучению. Это позволяет сделать вывод о том, что методика обучения игре на виолончели, абстрагированная от процесса обучения детей, в настоящее время должна насыщаться новым содержанием, учитывать направления, способствующие активному творческому, художественному, интеллектуальному и эмоциональному развитию личности обучающихся.

Необходимо иметь в виду, что развитие музыкального искусства и образования в настоящее время происходит в новой социокультурной, образовательной и ментальной среде, что лишает всякой перспективы опору на прежние парадигмальные устои обучения современных детей игре на виолончели. На первый план в музыкальном искусстве и в образовании выходят новые направления, такие как сочинение, аранжировка, импровизация. По поводу ценности и роли последнего М. С. Резанцева отмечала: «В современной художественной культуре импровизация снова играет огромную роль, поскольку является одним из важнейших компонентов творчества в эпоху постмодернизма. Рассматривая постмодернизм как ключевую систему художественных ценностей современности, невозможно недооценить значение импровизации в постмодернистской творческой практике, поскольку постмодернизм сообщает современной культуре игровое отношение к искусству и знанию, а импровизация – это всегда в первую очередь игра» [11, с. 108]. Как отмечал А. А. Сердюков еще в 2012 году, «в образовательные стандарты были внесены изменения, рекомендуемые включить предметы «Импровизация» и «Сочинение» в курс начальной музыкально-профессиональной подготовки, а также дисциплину «Импровизация» у исполнителей средних и высших музыкальных заведений» [15, с. 135].

В процессе многолетней практической работы в ДШИ нами была разработана методика обучения импровизации на виолончели, которая строится на иных, чем ранее, парадигмальных основаниях и принципах, и носит выраженный инновационный характер. В процессе разработки этой методики мы опирались на опыт, представленный в работах С. А. Мальцева, А. Л. и Л. Г. Маклыгиных, С. О. Милитоняна, Г. И. и Н. В. Шатковских, Л. Борухзон, Ю. Козырева и т. д. Их идеи послужили одной из парадигмально значимых основ для построения этой методики и обусловили необходимость применения инновационных подходов, направлений, форм, методов и технологий, среди которых коллективному музицированию,