

3. “Сімейно-вчительське партнерство”. У зв’язку з тим, що батьки та вчителі бачать дитину по-різному, з різних боків, виникає необхідність об’єднання зусиль сім’ї і школи, що, у свою чергу, дасть змогу побачити дитину в цілому.

4. Позитивна Я-концепція. Самооцінка дитини залежить від віри батьків у неї; позитивне бачення дитини з боку родини та вчителів підвищує та підтримує її самооцінку.

Література

1. Білецька С.В. Дитиноцентрована педагогіка: теорія і практика західних країн : навч. посіб. / С.В. Білецька. – Х. : Факт, 2008. – 255 с.

2. Боровикова В.Н. Проблемы семьи в американской педагогике / В.Н. Боровикова // Советская педагогика. – 1989. – № 2. – С. 141–145.

3. Жуковський В. Морально-етичне виховання в історії американської школи / В. Жуковський. – Острог, 2002. – 391 с.

4. Калюжна В.Ю. Філософія освіти американського просвітництва / В.Ю. Калюжна. – Луганськ, 2008. – 206 с.

5. Івасішина С.В. Питання сімейного виховання в США / С.В. Івасішина // Педагогіка і психологія : зб. наук. праць. – Харків : Курсор, 2007. – Вип. 32.

6. Фокстер В. Клайн Воспитание с любовью и логикой / В. Фокстер Клайн, Джим Фей. – К. : Рука Допомоги : Феникс, 2007. – 256 с.

7. Цырлина Т.В. Встречное движение / Т.В. Цырлина // Педагогіка і психологія. – 1991. – № 1. – С. 54–62.

8. Parenting in a changing society / J. Carew, E. Goodman, E. Grotberg, L. Katz, W. Wattenberg, E. Ziglar & R. Cascione. – Washington, DC: National Institute of Education, 1980.

9. Galinsky E. From our president. A parent/teacher study: Interesting results. Young Children, 1989.

10. Gonzalez-Mena, J. Multicultural issues in child care. Mountain View, CA: Mayfield Publishing Company, 2000.

11. Merki Mary Bronson. Teen Health. Textbook Course. – N.Y. : Glencoe McGraw-Hill, 1999.

12. Sigourney L.H. Letters to Mothers. – Hartford: Hudson and Skinners, 1838. – 243 p.

КАЛАШНИК М.П.

ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕЗАУРУСА

Музыкальный тезаурус, под которым подразумевается структурированное знание музыки и о музыке, сложившееся в результате индивидуального и коллективного познания, имеет две основные формы существования: устную и письменную. Первая из них, в свою очередь, основана на невербальных представлениях и связана с системой кодов эмотивного и слухового характера, что обусловлено природой данного вида искусства, оперирующего звуковыми и интонационными единицами и обращенного непосредственно к чувственному, психологическому началу личности. Другая форма музыкального тезауруса вербальная и предполагает запечатление знаний в названной коммуникативно-творческой сфере в тезаурус-словаре, или определенным образом организованном комплексе данных, “подлежащих каталогизации и индексированию” [3, с. 3]. В настоящей статье рассматривается именно, письменная форма музыкального тезауруса, то есть принципы построения музыкального тезаурус-словаря.

Цель статьи – раскрыть методологический подход к составлению музыкального тезаурус-словаря.

Процедура создания тезаурусов подробно описана в Методиках, разработанных институтом информатики, и изложена в специальных изданиях госстандарта Украины [2; 3]. Обратимся к основным положениям этих документов. Структура тезаурус-словаря определяется его целевым назначением: в сжатом виде дать системное представление о данной области знаний или практической деятельности. Сжатие подразумевает, во-первых, сведение множества явлений к единству посредством их осмысления с помощью лексем-понятия; во-вторых, избрание такого значения термина, которое не допускает произвольных толкований. К самим терминам предъявляется следующее условие, специализирующее тезаурус-словарь: “В отличие от терминов в словаре, которые могут сопровождаться рядом различных определений, отражающих общее употребление, каждый термин тезауруса жестко привязывается к такому единственному значению, которое наиболее эффективно отвечает требованиям системы индексирования” [3, с. 7].

Поскольку тезаурус есть структура, между составляющими его лексемами-понятиями устанавливаются определенные отношения. Различаются два вида отношений: апостериорные, синтагматические, передающие содержание Обозначаемого явления в совокупности терминов, и априорные, парадигматические, подразумевающие другие термины. Именно вторые из них подлежат обработке в тезаурусе [3, с. 1–2]. Иначе говоря, тезаурус “воспроизводит через свою структуру отношения, которые в общем устанавливают “смысловый контекст” данного термина с особыми ссылками на термины с более широкой или более узкой коннотацией (коннотация -добавочный смысл). Этого обычно достаточно для указания научной интерпретации конкретного термина” [3, с. 16].

Важная особенность тезауруса, отличающая его от неструктурированных списков терминов, например, словаря, заключается в его иерархичности, под которой понимаются родовая соподчиненность (*generic*, отношения типа “часть-целое” (*whole-part*)) и отношение экземпляра (*instance*) [3, с. 26]. Наконец, если одно и то же явление или понятие может обозначаться разными, синонимичными терминами, выбирать следует более употребимый [3, с. 7].

Приведенные рекомендации к составлению тезаурус-словаря имеют общеметодический характер, и для их практического применения в области художественного творчества, в особенности, столь “беспредметной”, как музыка, необходимы соответствующие опосредования. Это тем более важно, что сам терминологический аппарат гуманитарных наук предполагает достаточно высокую степень многозначности и даже метафоричности. Следует также иметь в виду практику переноса лексем-понятий из одной искусствоведческой либо смежной дисциплины в другую, адаптацию в смысловом поле музыкальной науки терминологических единиц философии, литературоведения, языкознания и пр., вследствие чего они приобретают новые семантические оттенки – вплоть до полного переосмысления: примеры общеизвестны. Стало быть, возникает вопрос эквивалентности слов-“близнецов”, слов-“хамеленов”, путешествующих по разным контекстуальным пространствам и нуж-

дающихся в размещении в тезаурус-словаре с таким расчетом и в таких формулировках, благодаря которым они встраиваются в понятийную систему данной области знаний. Сказанное особенно важно в отношении фундаментальных терминов-понятий искусствоведческих дисциплин, а именно художественного направления, жанра, стиля, метода и пр., обладающих в каждой из них собственным комплексом коннотаций и получающих различное предметное выражение. Следует также учесть, что музыка непосредственно соприкасается с естественной и рукотворной средой обитания (акустические явления природы и цивилизации), речевой коммуникацией (интонация, мелодия, фонетические свойства вербального языка), а такие ключевыми параметрами бытия (пространство и время), запечатленными древнегреческими мыслителями в понятии-образе музыки сфер. Не говоря уже о самой природе звука, звучания, изучаемых физикой – наукой, весьма далекой от феномена художественности. Таким образом, в музыкальном тезаурус-словаре должны содержаться понятия, посредством которых одновременно раскрывалась бы специфика музыки как вида искусства и способа опосредованного запечатления и трансляции информации об устройстве культуры и самого мироздания.

Прежде чем выделить основные разделы возможного музыкального тезаурус-словаря, обратимся к уже состоявшемуся, по всей видимости, единичному опыту такого рода. Оговорим, что дальнейшие аналитические наблюдения не имеют целью выявление сильных и слабых сторон рассматриваемого издания, но предполагает его изучение как готовой модели, одного из вариантов некоторого множества словарей. Немаловажно подчеркнуть, что характеризуемый музыкальный тезаурус представляет собой лишь часть более масштабном структуры, а именно единицу морфологии культуры, что обуславливает избранный авторским коллективом поход к организации знаний о музыке [4].

Выделим сперва крупные структурные блоки анализируемого тезаурус-словаря. Он открывается большой статьей о музыке, которая трактуется как вид искусства, отражающий действительность в звуковых художественных образах с последующей конкретизацией предложенной дефиниции [4, с. 140–144]. Это наиболее объемное понятие музыкального тезауруса предполагает последующую разверстку посредством выделения его означаемых по принципу постепенного сужения предмета либо соблюдения правил алфавита. Заметим, что обычный словарь или энциклопедия предполагают размещение материала в виде списка лексем в алфавитном порядке, причем сведения о музыке и музыкантах сообщаются независимо от их принадлежности тому или иному срезу знаний. Иначе говоря, в изданиях такого рода не соблюдается столь существенный фактор в составлении тезауруса, как иерархичность. В этом плане тезаурус близок к систематическому библиотечному каталогу, где названный фактор выдерживается. Однако в тезаурусе содержится совершенно иной предмет каталогизации: не научные либо музыкально-критические публикации, а сами явления, скрывающиеся за определенными лексемами-понятиями. В анализируемом же словаре вслед за развернутой статьей о музыке как таковой помещен именно список терминов в алфавитной последовательности. Причем в соответствии с целевыми задачами издания расшифровка терминов, единых для разных видов искусства – художественные направления и исторические стили, а также неко-

торые категории (художественный стиль) вынесены в особый раздел, завершающий их представление. При этом, естественно, различая в проявлениях этих общеродовых понятий и категорий в разных искусствах, в частности, в музыке, не оговариваются, вследствие чего знание о каждом из них не специфицируется.

Заметим, что как это ни парадоксально, категория жанра здесь отсутствует. Несколько иной подход к составлению тезауруса обнаруживаемся в этом же издании в разделе об изобразительных искусствах. В нем выделено генерализирующие понятия “жанры изобразительного искусства” и “живопись”, объединяющие иерархически более частные. В первом случае даны точные, совершенно однозначные определения типов произведений названного вида художественного творчества: анималистический, батальный, исторический, натюрморт, религиозный и мифологический, пейзаж, бытовой, портрет, перечисленные в алфавитном порядке [4, с. 158]. Явления, раскрывающие понятие “живопись”, дифференцируются по признаку их предназначения: живопись декоративная, декорационная, миниатюра, монументальная, станковая – также в алфавитной последовательности [4, с. 159]. Как видим, выдерживается не только иерархичность в организации лексем-понятий, но и ее контекстуальность, позволяя охватить содержание каждого отдельно взятого термина системно, во взаимодействии с другими. В конечном счете, выстраивается четко очерченная картина знаний о конкретной отрасли художественного творчества, что, собственно, и составляет одну из важнейших целевых задач тезауруса.

Итак, каким же видится специализированный музыкальный тезаурус-словарь? Пользуясь изложенными выше методическими рекомендациями и отталкиваясь от существующего, охарактеризованного в статье опыта, выделим понятийные блоки, позволяющие представить знания о музыке в систематизированном виде. Разумеется, венчать иерархическую пирамиду понятий должна расшифровка лексемы “музыка”. Наиболее емкой, универсальной, закрепившейся в отечественной науке и составляющей ее методологическую базу остается формулировка Б. Асафьева, согласно которой музыка есть искусство интонируемого смысла [1, с. 344]. Ее и следует сохранить в качестве эквивалентного понятия. Однако в истории художественной культуры, в особенности, в XX ст. и на современном этапе, реальное бытие музыки предстает достаточно сложным конгломератом различных явлений, каждое из которых образует собственный эстетический комплекс и занимает определенную нишу в ее времени-пространстве. Иначе говоря, в едином срезе культуры сосуществуют разные “музыки”, своего рода предикаты к основному понятию. В эпоху средневековья и Ренессанса это музыка церковная, замковая, народная и пр., свой “верх” и “низ” имеют барокко и эпоха Просвещения; своеобразным аккомпанементом новаторскому романтизму служит так называемый бидер-майер и пр. В наши дни художественное прошлое оставило в наследство музыкальную классику, джаз, рок и его разновидности, эстраду, фольклор и пр. Показательно, что в различных социокультурных слоях общества понятие “музыка” ассоциируется с совершенно разными явлениями, то есть имеет локальную окраску. Не секрет, что для большей части молодежи данное понятие связано с роком и эстрадной песней, более узкий круг слушателей объединяет классический и современный джаз, множественные формы

принимает у профессиональных исполнителей и публики представление о фольклоре, а специалисты в области классического искусства и их аудитория понимает музыку как великие творения прошлого и настоящего, созданные гениальными личностями. В силу относительной ограниченности названных видов музыкального творчества, их спецификаций в них выработаны соответствующие наборы понятий, нуждающиеся в расшифровке: жанры, стили, манеры исполнения, инструментарий. Очевидно, например, что к эстрадной вокальной музыке не применимо понятие бель канто, а “белый звук” фольклорного пения разительно отличается от джазовой постановки голоса, что требует отражения в тезаурусе.

Не менее существенен блок терминов, связанных с делением музыки на прикладную и концертную, каждая из которых заслуживает специальных оговорок и означивания посредством лексемы-понятия. Заметим попутно, что автору статьи ближе иное название концертной музыки – преподносимая, так как оно указывает не на способ бытия, а на сущностные стороны данного искусства. Такое предпочтение мотивируется им современной практикой восприятия музыкальных произведений не в условиях концертного зала, а в любой обстановке – вплоть до поездки в транспорте, толчея и многоголосие которого не препятствуют общению с творениями великих мастеров посредством плэйера. Впрочем, очевидно, что сочинения, рассчитанные на сосредоточенное и глубокое постижение их смысла, по-прежнему предпочтительнее слушать в условиях домашнего уединения или концертного зала.

В этой связи возникает и еще одно понятие, необходимое для создания контекстуального поля тезауруса: исполнительство. В настоящее время этот вид музыкального творчества все более завоевывает популярность у поклонников классической и любой иной музыки. Знатоков и любителей увлекают индивидуальные интерпретации широко известных, многократно растиражированных сочинений и, в не меньшей мере, произведений давно забытых, хранящихся лишь в графической записи, традиция воспроизведения которых утрачена. Существенная часть исполнительского искусства сопряжена с проблемой так называемой аутентики. Следовательно, в тезаурус-словарь необходимо вносить понятия, несущие в себе знание об истории воспроизведения музыки.

Учитывая звуковую природу музыки, то есть ее обращенность к слуху, возникает потребность в ее разделении на устную и письменную. Слушатели, не причастные к профессиональным знаниям о музыке, отождествляют запись музыкального текста с нотными знаками. Специалистам же известно множество способов его графического запечатления, так или иначе связанных с особенностями самого фиксируемого явления. Знамена, невмы, крюки так же неотделимы от средневековых церковных песнопений, как полная нотная запись, сопровождаемая ремарками относительно темпа и характера исполнения, фразерочными лигами, указаниями на способы игры, штрихи и пр. Фольклор, как известно, вообще плохо поддается нотной записи, а джазмену или рок-музыканту достаточно цифровки и своего рода “эскиза”, поскольку этот вид творчества предполагает непосредственное воплощение музыкальных фантазий в звучании.

Двойная жизнь музыкальной композиции, многообразие способов звукового воплощения самой музыки вызывают необходимость понятийного

осмысления широко употребляемых слов “произведение”, “импровизация”, “опус”. Поскольку эта тема требует особого разговора, ограничимся лишь указанием на возможность их различного толкования даже в пределах классического искусства, не говоря уже о фольклоре, джазе или эстрадной песне. Следовательно, в тезаурусе должно быть дано единое, универсальное определение с дальнейшей дифференциацией.

Выделенные блоки понятий позволяют осуществить панорамный подход к музыкальному творчеству. Однако музыка – явление материальное, обладающее собственным “телом”. Поэтому необходимым представляется рассмотрение лексемы-термина “музыкальная материя”. Она предполагает сам феномен звучания, воплощенный в звуке со всеми его характеристиками, тоне и интонации, в конечном счете – в музыкальной ткани, находящейся в движении. Е. Назайкинский обращает внимание на многозначность слова “звук”, смысл которого раскрывается только в определенной ситуации. Исследователь приводит ряд выражений с ним, подтверждающих выявленную полисемию: выключить звук – о телевизоре, пустой звук – о невыполненном обещании, шипящий звук – о сигналах, подаваемых рептилией и др. [5, с. 15]. Отвлекаясь от конкретики, ученый выводит пять основных свойств звука: громкость, тембр, высота, продолжительность, пространственная локализация – и дает его определение: “...воспринимаемый звук есть слуховой образ действительности” [5, с. 19]. Не менее многозначным предстает, по Е. Назайкинскому, слово “тон”, фигурирующее в таких выражениях, как “повышать тон”, “задавать тон”, “попасть в тон”, “в светлых тонах”, “враждебный тон” и пр. [5, с. 22]. Специфику музыкального тона, следовательно, его сущность, автор усматривается во включенности в интонационный поток: “...тон есть частица интонации...Это значит, что интонирование разворачивается как сцепление тонов” [5, с. 24]. Что касается интонации, то интонация сама природа музыки, искусство, прежде всего, обращенное к миру эмоций, их движению, столкновению, отражающее различные качества психологического процесса – от бурного, стремительного, до равнинного, созерцательного. Стало быть, интонация есть воплощенное протекание экспрессии, ее музыкально осмысленный эквивалент. Показательно, что, выделяя три типа слуховой модальности – звуковую, интонационную, тематическую, Е. Назайкинский характеризует вторую из них как “слух-переживание” [5, с. 27].

Как и всякое материальное “тело”, музыка обладает собственными “элементарными частицами”. Под элементарностью в данном случае следует понимать не примитивность, а фундаментальность, подобно, скажем, молекуле или атому. Не случайно с них начинается изучение теории музыки, чтобы на этой основе знаний подняться к их вершинам: гармонии полифонии, анализу произведений. Минимальные единицы музыкального искусства вполне закономерно удостоены чести стать предметом особой науки, названной их именем: элементарная теория музыки. Это звукоряд, интервал, аккорд, метр, ритм, группировка длительностей и пр.

До сих пор иерархическая лестница вела нас вглубь музыки. Однако как вид художественного творчества она входит в семейство других его видов, вследствие чего возникает единая терминология, обозначающая смежные явления. К таковым, как известно, относятся жанр, стиль, конкретно-исто-

рические художественные стили и направления, а также понятия колорита, сюжета, композиции и пр. Причем каждое из них, попадая в зону действия специфики музыкального искусства, получает особый коннотат и семантический оттенок, что и должно быть отражено в тезаурус-словаре.

Наконец, музыка как способ отражения действительности, обладающий возможностью не доступных другим видам искусства обобщений, прямого “выхода” к основам мироздания, предстает выражением философских категорий времени и пространства, побуждая вынести их с соответствующими материальными адеквататами в особый блок понятий.

Выводы. Поскольку в задачу настоящей статьи не входит составление тезаурус-словаря, ограничимся сказанным и перейдем к некоторым обобщениям. В настоящее время, когда поток информации принял лавинообразный характер, создавая угрозу фрагментарности знаний – как специальных, профессиональных, так и фоновых, их структурирование посредством тезауруса приобретает особую актуальность. Подобно компакт-диску, тезаурус вмещает в сжатом виде большое количество информации, но, в отличие от него, оперирует информационными блоками, сгруппированными вокруг центрального смыслового понятия. В этом плане тезаурус-словарь необычайно эффективен в педагогической практике. Не подменяя учебник либо учебное пособие, он служит надежным ориентиром в преподносимых и усваиваемых знаниях, своего рода канвой, на которую наращивается весь массив изучаемого материала. Если традиционным методическим изданиям присуща в известной мере повествовательность, неизбежная при толковании, объяснении предмета, то тезаурус отличается краткостью и однозначностью определений, выступая своеобразным “указателем” содержания рассматриваемых понятий, то есть позволяет “схватывать” суть симультанно, минуя опосредующие ступени познания. Это в полной мере относится к музыкальному тезаурус-словарю. Функционально сориентированный на решение тех или иных задач, контингент учащихся, уровень учебного заведения и специализацию, он может стать верным помощником учителя и ученика в овладении знаниями о музыке.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – Кн. 1–2. – 376 с.
2. Государственный стандарт Украины. Информация и документация. Многоязычный тезаурус. Методика разработки : издание официальное. – К. : Госстандарт Украины, 2001. – 76 с.
3. Государственный стандарт Украины. Информация и документация. Одноязычный тезаурус. Методические разработки : издание официальное. – К. : Госстандарт Украины, 2001. – 60 с.
4. Морфология культуры: тезаурус / под ред. проф. В.О. Лозового. – Х. : Право, 2007. – 384 с.
5. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.

КАЛАШНИКОВА Т.В.

ІГРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ У ПРАКТИЦІ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ

На сучасному етапі розвитку педагогічної науки триває пошук ефективних педагогічних технологій, які б сприяли успішному засвоєнню навчально-

108