

<https://doi.org/10.30853/pedagogy.2019.4.17>

Каишаури Этери Георгиевна, Кузнецова Алина Владимировна

РОЛЬ ЖАНРОВОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ ПИАНИСТА

Статья посвящена обоснованию педагогического потенциала жанрового подхода к формированию исполнительских навыков пианистов в процессе их обучения в средних специальных учебных заведениях. Жанровый подход рассматривается на уровне профессионального музыкального образования, где он реализуется благодаря опоре на синтез теоретических знаний и слуховых представлений студентов. На примере фортепианных сюит М. Тица показано, как вырабатывается осознание жанровых черт и их исполнительское воплощение через соответствующие жанровому контексту выразительные средства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/4/2019/4/17.html

Источник

Педагогика. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2019. Том 4. Выпуск 4. С. 98-102. ISSN 2500-0039.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/4.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/4/2019/4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: pednauki@gramota.net

6. **Наумова О. В.** Обучение иноязычной профессионально-ориентированной лексике как средство формирования и развития коммуникативной компетенции аспирантов [Электронный ресурс]. URL: https://iling-ran.ru/library/sborniki/for_lang/2015_07/11.pdf (дата обращения: 10.11.2019).
7. **Об утверждении Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 22.03.02 Металлургия (уровень бакалавриата)** [Электронный ресурс]: Приказ Минобрнауки России от 04.12.2015 № 1427; зарегистрировано в Минюсте России 31.12.2015 № 40510. URL: <https://minjust.consultant.ru/documents/17623?items=10&page=1> (дата обращения: 05.11.2019).
8. **Полат Е. С., Бухаркина М. Ю.** Современные педагогические и информационные технологии в системе образования: учебное пособие. М.: Академия, 2007. 368 с.
9. **Hatch E., Brown C.** Vocabulary, Semantics and Language Education. Cambridge – N. Y.: Cambridge University Press, 1995. 468 p.
10. **Marquez Allen, Kate and Annie.** Teaching Vocabulary with Visual Aids [Электронный ресурс]. URL: <http://210.60.110.11/reading/wp-content/uploads/2012/10/10022007.pdf> (дата обращения: 12.12.2019).
11. **Memory D. M.** Teaching technical vocabulary: Before, during or after reading assignment? // Journal of Reading Behavior. 1990. Vol. XXII. № 1. P. 39-53.

CONTENT AND PRINCIPLES OF TEACHING FOREIGN-LANGUAGE PROFESSIONAL VOCABULARY TO “METALLURGY” SPECIALITY STUDENTS

Ionkina Ekaterina Yur'evna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Kokhtashvili Natal'ya Ivanovna
Yankina Elena Vladimirovna
Volgograd State Technical University
katya_dzhandalie@mail.ru; nat.koxta@yandex.ru; schepetovaelena@mail.ru

The article reveals the peculiarities of teaching a foreign language to technical students. The authors justify the thesis that foreign-language lexical competence is an integral component of professional communicative competence. The content of foreign-language terminological vocabulary is ascertained taking into account the professional needs of “Metallurgy” speciality students. The basic principles of teaching foreign-language professional vocabulary at the initial stage are identified. These principles form a basis of teaching professional vocabulary.

Key words and phrases: professional communicative competence; technical term; system of exercises; professional vocabulary; principles of teaching foreign-language professional vocabulary; initial stage.

УДК 377:78.083

Дата поступления рукописи: 25.09.2019

<https://doi.org/10.30853/pedagogy.2019.4.17>

Статья посвящена обоснованию педагогического потенциала жанрового подхода к формированию исполнительских навыков пианистов в процессе их обучения в средних специальных учебных заведениях. Жанровый подход рассматривается на уровне профессионального музыкального образования, где он реализуется благодаря опоре на синтез теоретических знаний и слуховых представлений студентов. На примере фортепианных сюит М. Тица показано, как вырабатывается осознание жанровых черт и их исполнительское воплощение через соответствующие жанровому контексту выразительные средства.

Ключевые слова и фразы: музыкальный жанр; жанровый подход; фортепианная педагогика; интерпретация; педагогические принципы историзма и системности; фортепианная сюита; полифонический цикл.

Каишаури Этери Георгиевна, к. пед. н.
Кузнецова Алина Владимировна, к. филос. н., доцент
Белгородский государственный институт искусств и культуры
ludvig_14@mail.ru; etery-83@mail.ru

РОЛЬ ЖАНРОВОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ ПИАНИСТА

Проблема профессиональной подготовки квалифицированных кадров в сфере музыкального искусства вот уже много лет входит в число актуальных вопросов современного образования, вызывая необходимость совершенствования существующих методов обучения и внедрения инновационных образовательных технологий. Процесс обучения и воспитания специалистов в области фортепианного исполнительства, при условии правильной его организации, открывает огромные возможности не только для технического совершенствования, но и для духовного становления личности и ее творческой самореализации. Фортепианной педагогике и исполнительству посвящено большое количество литературы: это труды Г. Артоболевской, Л. Баренбойма, Я. Мильштейна, Г. Нейгауза, Г. Цыпина и многих других. Исследование специфики фортепианного обучения демонстрирует некоторые противоречия в рамках традиционного подхода к формированию профессиональных навыков пианиста: имеются в виду жесткие требования, предъявляемые к современному исполнителю, и недостаточная динамика развития методического обеспечения образовательного процесса, в том числе

посвященного постоянно обновляющейся жанровой палитре, требующей от студентов глубокого понимания особенностей исполняемой музыки. Недостаточная теоретическая разработанность данного вопроса в аспекте жанрового подхода свидетельствует об **актуальности** выбранной темы. В настоящее время в сфере музыкального образования активно внедряются элементы жанрового подхода, в основе своей опирающегося на универсальность категории жанра и ее детальную разработанность в педагогическом и музыковедческом контексте, в связи с чем данный подход обнаруживает особую продуктивность в системе музыкально-профессиональной подготовки. Он восходит к лучшим достижениям отечественной педагогики, в частности, к концепции Д. Кабалевского, который рассматривал музыкально-познавательную деятельность сквозь призму жанра. Возможно, именно поэтому методология жанрового подхода на данный момент наиболее разработана в области начального музыкального образования – например, в научных трудах Т. Орловой [9; 10], связывающей суть этого подхода с «осознанием и воплощением характерных черт того или иного музыкального жанра в каждом конкретном произведении» [10, с. 35]. Вместе с тем жанровый подход остается практически неразработанным с точки зрения конкретных методик и принципов работы в средних специальных музыкальных заведениях. Таким образом, **научная новизна** настоящего исследования обусловлена обращением к жанровому подходу и его роли в формировании исполнительских навыков игры на фортепиано у студентов музыкальных колледжей.

Цель статьи заключается в определении педагогического потенциала жанрового подхода к обучению пианистов в системе профессионального музыкального образования. **Задачи** исследования включают обоснование универсальности категории жанра в музыкальном искусстве и педагогике, выявление особенностей реализации основных педагогических принципов в рамках жанрового подхода, рассмотрение характерных для данного подхода методов и форм работы, а также способов их практического применения на примере фортепианных сюит М. Тица.

Обучение пианистов в условиях средних специальных учебных заведений осуществляется на основе изучения и исполнения высокохудожественных произведений мировой музыкальной литературы различных стилей и эпох. В этом процессе важнейшая роль принадлежит педагогу по специальности, который помогает обучающимся ориентироваться в огромном количестве нотной литературы, прививает им навыки самостоятельной работы, формирует умение грамотно и стилистически корректно расшифровывать нотный текст. Чтобы лучше понять замысел автора и верно применить средства музыкальной выразительности, студентам необходимо обладать прочными знаниями в области музыкального искусства, постоянно обогащать свой слушательский и эстетический опыт. Для полноценного формирования комплекса исполнительских навыков в процессе обучения и воспитания пианистов можно рекомендовать жанровый подход. Его продуктивность обусловлена тем, что студенты средних специальных учебных заведений уже обладают базовыми знаниями о музыкальных жанрах и специфике их выразительных средств и на основе этого демонстрируют более точное понимание исполняемой музыки.

Жанровый подход открывает перспективы для дальнейшего обогащения представлений студентов о сущности музыкального искусства, его эволюции, стилевых и структурно-семантических закономерностях музыкальных произведений. Причем осуществляет это наиболее органичным и доступным для понимания способом – через осознание специфики жанра, «прежде всего потому, что жанры – это реальная связь музыки с жизнью» [7, с. 80]. Как доказано В. Медушевским, жанры обрели свой узнаваемый музыкальный «код» благодаря их взаимосвязи с тем или иным видом практической деятельности человека: например, кантиленность и протяженность тематизма характеризуют песенные жанры, генетически связанные со способностью человеческого голоса к пению; четкая ритмика и двухдольность «шага» показательны для марша, изначально призванного синхронизировать движение группы людей и т.п. Очевидно, что семантика жанра «расшифровывается» музыкантами с помощью этих «кодов», природа которых не сугубо музыкальная, но обобщенно-интонационная, слухо-моторная, двигательльно-пластическая, певческо-речевая, сигнальная.

Таким образом, жанр является универсальной категорией, позволяющей осознавать связь музыки с немusical контекстом и на этой основе овладевать музыкально-лексическим «словарем», что в конечном итоге позволяет корректно расшифровывать семантический слой произведения. В таком случае жанр выступает как стабилизирующий фактор: «...будучи типологизированной областью музыкального творчества, образованной общими законами бытования, жанр формирует и хранит некую определенную (свою) область музыкального содержания» [3, с. 27]. При этом категория жанра является бинарной по своей сути: если стабилизирующие функции жанровой модели проявляются посредством типизации содержания музыкального произведения, то мобильные функции обусловлены коммуникативными свойствами жанра – то есть возможностью «общения», передачи информации от композитора к исполнителю и от исполнителя к слушателю. «Жанр диалектичен по своей природе, сочетает свойства инварианта и варианта, маркируя, с одной стороны, границы творческой свободы учащегося-музыканта, а с другой – создавая возможности для различных вариантов музыкально-творческих решений» [9, с. 181]. Соответственно, жанровый подход обеспечивает возможность индивидуализации исполнительской деятельности студентов-пианистов через интерпретацию фортепианной музыки в ее жанровом дискурсе.

Каждый исполнитель, ориентируясь на текст, воспринимает его по-своему и использует оригинальные приемы выразительности, которые призваны изменить привычный звуковой образ произведения, выявить новые грани художественного содержания. Многое зависит от артистической воли исполнителя и его интерпретаторского дара, формирующегося благодаря синтезу интеллекта и музыкальности. Интонационные нюансы, динамические и агогические изменения, разнообразные способы звукоизвлечения, которые автор не в состоянии зафиксировать, находятся самим интерпретатором, и в этом проявляется своеобразие его исполнительского стиля, являющегося, в свою очередь, неповторимым сочетанием индивидуальных психодинамических особенностей пианиста.

Вариантная множественность исполнения соответствует вариантной множественности музыкального произведения, но при этом важно не исказить авторский замысел: «Истинный художник при исполнении думает всегда только о художественном произведении. Он одержим единственным желанием творчески раскрыть его красоту и величие» [6, с. 214]. Для пианиста, находящегося на этапе своего профессионального становления, бывает сложно добиться гармоничного равновесия между объективным и субъективным в интерпретации, что возможно лишь при глубоком переживании интонационного строя сочинения. А. Рубинштейн утверждал: «Всякое исполнение, если оно не производится машиной, а личностью, есть само собой субъективное. Правильно передавать смысл объекта (сочинения) – долг и закон для исполнителя, но каждый делает это по-своему, то есть субъективно; и мыслимо ли иначе? <...> Если субъективность делает из адажио – аллегро, или из скерцо – похоронный марш, тогда она бессмыслица, но исполнение адажио в темпе адажио сообразно чувству исполнителя не есть нарушение против смысла объекта» [Там же, с. 215].

Жанровый подход к обучению пианистов способен обеспечить реализацию ключевых педагогических принципов, в том числе доступности, системности, сознательности и активности, принципа историзма и т.д. Не стоит забывать, что «технический аппарат при этом следует развивать так, чтобы он был в полном контакте с растущими задачами, помогая их выполнять» [5, с. 39].

Конкретные формы работы, применяемые в рамках жанрового подхода в фортепианном классе, целесообразно рассмотреть на примере фортепианных циклов выдающегося отечественного композитора XX века Михаила Дмитриевича Тица. Включая его сочинения в учебный репертуар пианиста, следует учитывать принцип историзма, согласно которому освоение различных жанров должно происходить в исторической перспективе. Фортепианные миниатюры М. Тица были созданы в 1956-1974 гг., когда этот жанр, традиционный для композиторов-романтиков, вступил в новую фазу развития: «Фортепианная миниатюра продолжила свою жизнь в совершенно иных эстетических условиях. Иными словами, это не только одна из наиболее типичных, но и специфичная для романтической и постромантической эпохи жанровая сфера, не имеющая аналогов в музыкальной культуре предыдущих эпох» [2, с. 5].

Соответственно, ознакомление с фортепианными циклами М. Тица необходимо начинать с разговора о специфике музыкального мышления XX века. В частности, следует упомянуть о таких явлениях, как полистилистика и необарокко в современном композиторском творчестве, так как сюиты М. Тица созданы в русле данных тенденций. Исследователи отмечают, что в это время в отечественной музыке «появляются самобытные образцы полифонических форм, среди которых “Партита” Ю. Буцко (1965); “Старинная сюита” А. Немтина (1965); “24 прелюдии и фуги” (1964-1970) и “Полифоническая тетрадь” (1972) Р. Щедрина; “Прелюдии и фуги” (1968-1978) и “Сюита в стиле барокко” (1980) Д. Смирнова; “24 Прелюдии и фуги” С. Слонимского (1994)... Общее свойство этих сочинений – тоска по ушедшей невозвратимой красоте» [1, с. 210]. Обращаясь к жанру фортепианной сюиты, М. Тиц синтезировал традиции западноевропейских композиторов XIX века с элементами музыкального мышления эпохи барокко, что прослеживается как в области формообразования, так и в ладогармонических особенностях музыкального языка трех его сюит. Особой популярностью пользуются вторая и третья сюиты, куда входят как типично романтические жанровые разновидности фортепианной миниатюры («Сказка», «Этюд»), так и традиционные полифонические формы («Прелюдия», «Фуга», «Постлюдия (Пассакалия)», «Фугетта»).

Фортепианные сюиты М. Тица предоставляют пианистам прекрасную возможность для осознания исполнительской специфики музыкального произведения в жанровом контексте конкретного исторического периода. Например, Прелюдия и Фуга, завершающие вторую сюиту, ориентированы на эталонные образцы клавирной музыки, и в данном случае жанровый контекст определяет специфику исполнительских средств. Обращая внимание студента на подзаголовок Прелюдии «В старинном духе», важно подчеркнуть необходимость исполнения музыки без педали, в соответствующих барочной эпохе динамике и темпе. При этом максимальная пластичность, свобода развертывания музыкального материала и некая «манерность» Прелюдии, обусловленная остинатным движением триолей, сменяются определенностью метроритмических акцентов, упругостью ритма, приподнятостью характера в Фуге. Именно о такой жанрово-исторической обусловленности исполнительских средств пишет К. Зенкин: «Есть определенная связь между клавириным отчетливо-отрывистым “атомарным” звукоизвлечением и “составленностью”, “микроблочностью” старинных миниатюрных форм» [2, с. 9].

Жанровый подход также позволяет интегрировать исполнительские навыки пианистов в целостную картину их представлений о музыкальной культуре как системе, усвоить ее диахронические и синхронические векторы развития, что, в свою очередь, реализует педагогические принципы системности и целостности в образовательном процессе. Именно поэтому в начале работы над сюитами М. Тица необходимо актуализировать знания студента о том, что данный жанр изначально был связан с танцевальной барочной культурой, где представлял собой последовательность танцев; однако в ту же эпоху сформировался и другой тип цикла – полифонический, включающий более свободную вступительную часть (части) и заключительную фугу. В таком контексте весьма уместна будет параллель с творчеством И. С. Баха, который обращался и к сюитам танцевальной структуры, и к полифоническим циклам.

Барочные жанровые традиции можно проследить во второй фортепианной сюите М. Тица, где Прелюдия представляет собой полифоническое построение, голоса которого сочетаются по принципу контрастной и имитационной полифонии, а ощущение внутренней свободы развертывания достигается благодаря темповым переключениям, гибкости и «рубатности» исполнения. В противовес этому Фуга достаточно ясна по исходной мысли, носящей ораторский, «финальный» характер. Композитор использует традиционные для трехголосной фуги регистрово-тональные проведения темы, удерживает интермедийный материал вне перестановок в сложном контрапункте, а в заключении выделяет репризный раздел, стремясь к гармонической и мелодической

красочности. Оригинальное отражение нашла у М. Тица тенденция к стилизации, отсылающей, с одной стороны, к стилю молоточковой игры в духе клавирной музыки эпохи барокко, с другой – к яркому органному звучанию, что само по себе придает Фуге торжественное, приподнятое настроение. В соответствии с этим пианист может избрать всевозможные оттенки звучности и богатую динамическую палитру.

Работа над фортепианными сюитами М. Тица способна продемонстрировать всю важность межпредметных связей, что также является отражением принципа системности в профессиональном обучении пианиста. Благодаря информации, полученной на занятиях по музыкальной литературе, полифонии, анализу, студент постепенно накапливает теоретические знания и музыкально-слуховые представления о специфике музыкальных жанров, а исполнительская деятельность в фортепианном классе позволяет ему реализовать этот опыт в собственных интерпретациях. Умение анализировать музыкальный текст дает возможность глубже проникнуть в суть композиторского замысла. О важности подобной аналитической работы упоминали многие ведущие педагоги: так, Г. Нейгауз считал необходимым «изучать фортепианное произведение, его нотную запись, как дирижер изучает партитуру – не только в целом, но и в деталях, разлагая сочинение на его составные части» [8, с. 112].

Основываясь на этих рекомендациях, в Третьей сюите М. Тица можно выявить черты полифонической сюитности, свойственной старинному циклу, и влияние эпического склада мышления композитора. Это проявляется в общей драматургической концепции цикла и в строении каждой части, в особенностях их тематического развития, для которого характерны внутренняя контрастность, калейдоскопичность образов, в использовании различных речитативно-напевных интонаций, близких русской песенности и инструментальным народным наигрышам. Главным принципом развития становится не длительное тематическое развёртывание, а принцип образно-тематических сопоставлений. Так, в первой Прелюдии чередуются эпизоды в духе строго полифонического письма с разделами, синтезирующими элементы современного музыкального языка и русской народной песенности (кварто-квинтовые, трихордовые сочетания, повторность). Рядом с основной темой Прелюдии – совершенно самостоятельный в эмоциональном отношении музыкальный материал: характер непосредственного высказывания, движение мелодии и аккомпанемента терциями, ямбическая стопа, синкопы свидетельствуют о перемещении в иной драматургический план. В данном случае следует обратить внимание студента на тот факт, что все пласты тематической вертикали вполне равноправны с точки зрения образного наполнения и требуют соответствующего исполнительского воплощения.

Следующая за Прелюдией Фуга имеет поступательный характер движения, а жанровая природа ее тематизма включает характерные для русской песенности обороты. Анализ формы фуги демонстрирует сочетание традиционной трёхфазной структуры (экспозиция, свободная часть, завершение) с вариантно-полифоническими приемами развития, которые способствуют высокой степени индивидуализации каждого проведения темы. В кульминационной зоне тематической плотности ткани усиливается за счет стретты, благодаря чему композитор достигает мощной, поистине органной фактуры.

Понимание всех вышеперечисленных особенностей облегчает студенту выбор исполнительских средств, фортепианных красок, артикуляционных приемов и педализации: подчеркнуто кантиленное звуковедение и преобладание штриха *legato* будет соответствовать темам вокальной жанровой природы, а «токатная» ударно-клавишная манера удачно подчеркнет жанровую основу подвижных, четких, танцевальных тем. Кроме того, «барочные» исполнительские приемы совершенно неприемлемы для тех разделов формы, которые относятся к более «романтическим» по звучанию частям, и наоборот; а отсутствие педали в фугированных разделах не должно мешать ее применению в прелюдийных моментах формы.

В завершение следует упомянуть о принципе сознательности, который в контексте жанрового подхода активнее всего проявляет себя в самостоятельной работе. По мнению педагогов, ее специфику «определяет безусловная полезность аналитической работы в противовес бездумному повторению пьесы или ее части энное количество раз в слепой надежде на то, что повторения в итоге приведут к высокому качеству исполнения» [4, с. 115]. Для активной «включенности» студента в процесс домашних занятий можно рекомендовать ему самостоятельный разбор отдельных фортепианных миниатюр М. Тица с привлечением жанрового подхода. Возможен такой план работы: определить по названию пьесы ее жанр, разобрать нотный текст, обозначить границы формы, проанализировать жанровую основу тематизма и соотнести ее с образно-эмоциональным наполнением разделов. Результатом такого анализа должно стать осознание студентом жанровых особенностей исполняемой музыки: лишь в этом случае процесс исполнения будет действительно творческим, а интерпретация сочинения близка авторскому замыслу.

Подводя итоги, следует отметить, что жанровый подход к обучению пианистов в средних специальных музыкальных заведениях является весьма эффективным и обладает значительным педагогическим потенциалом. Усваивая специфику музыкальных жанров на основе их типизированного интонационно-семантического содержания, студенты учатся постигать музыкальные произведения в его жанровом контексте и воссоздавать его особенности в своей исполнительской деятельности. Реализация жанрового подхода в системе профессионального музыкального образования отражает ведущие педагогические принципы историзма, доступности, системности, сознательности, а также позволяет включить фортепианное исполнительство в общее русло целостного постижения музыкальной культуры, и одновременно – индивидуализирует музыкально-исполнительскую деятельность студентов через возможность самостоятельно интерпретировать музыкальное произведение в его жанровом контексте.

Привлекая данный подход к изучению фортепианной музыки XX века, можно достичь высоких результатов в формировании исполнительской компетентности молодых пианистов, так как сочинения этой эпохи предполагают особый спектр не только чисто пианистических, но и художественных задач. Сюиты М. Тица представляют собой благодатный материал для подобной работы, так как содержат в себе установку на жанровую многоликость и неоднородность эстетического пространства современной эпохи. В них композитор умело соединил

жанровые традиции великих полифонистов прошлого (И. С. Баха, Г. Генделя) с современными фактурными и гармоническими приемами письма; синтезировал типичные черты барочной сюиты с обновленным «прочтением» ее жанровой модели. Все это требует от пианиста совершенно иного прикосновения к инструменту и особого творческого мировосприятия, которого можно достичь благодаря использованию жанрового подхода.

Список источников

1. **Говар Н. А.** Миниатюры отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI вв. // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2010. № 3. С. 205-215.
2. **Зенкин К. В.** Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Юрайт, 2019. 410 с.
3. **Казанцева Л. И.** «Пограничные жанры»: за и против // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1 (2). С. 26-31.
4. **Карпычев М. Г.** О некоторых особенностях эффективной самостоятельной работы пианиста // Вестник музыкальной науки. 2019. № 2 (24). С. 113-121.
5. **Крюкова И. В.** Развитие технических навыков и организация игровых движений в процессе обучения игре на фортепиано // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. статей по материалам VIII Международной научно-практической конференции: в 2-х ч. Новосибирск: СибАК, 2012. Ч. 2. С. 37-45.
6. **Мартинсен К. А.** Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / пер. с нем. В. Л. Михелис; ред., прим. и вступ. ст. Г. М. Когана. М.: Музыка, 1966. 220 с.
7. **Назайкинский Е. В.** Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
8. **Нейгауз Г. Г.** Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1988. 240 с.
9. **Орлова Т. С.** Возможности музыкально-исполнительского класса в аспекте реализации жанрового подхода в учебном процессе ДМШ // Вестник Самарского государственного университета. 2014. № 1 (112). С. 180-186.
10. **Орлова Т. С.** Жанровый подход к организации восприятия музыки как средство творческого развития учащихся детских музыкальных школ // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. Серия «Педагогика, психология». 2018. № 2 (33). С. 33-37.

**ROLE OF GENRE APPROACH
IN THE PROCESS OF THE PIANIST'S MUSICAL EDUCATION AND UPBRINGING**

Kaishauri Eteri Georgievna, Ph. D. in Pedagogy
Kuznetsova Alina Vladimirovna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Belgorod State Institute of Arts and Culture
ludvig_14@mail.ru; etery-83@mail.ru

The article justifies a pedagogical potential of the genre approach to forming pianists' performing skills in the process of training at secondary special educational institutions. The genre approach is considered at the level of professional musical education where it is implemented through synthesis of theoretical knowledge and students' auditory conceptions. By the example of M. Titz's piano suites, the paper shows how students develop understanding of the genre features and implement them in performing through expressive means appropriate to the genre context.

Key words and phrases: musical genre; genre approach; piano pedagogics; interpretation; pedagogical principles of historicism and systematicity; piano suite; polyphonic cycle.

УДК 37; 111:330.1

Дата поступления рукописи: 30.09.2019

<https://doi.org/10.30853/pedagogy.2019.4.18>

В статье исследуются проблемы обучения фразеологизмам в сфере деловой коммуникации на английском языке студентов неязыкового вуза и предлагаются пути их решения на основе авторской системы учебных заданий. Обучение фразеологизмам по предлагаемой системе происходит не одноаспектно, а в комплексе: обучение фразовым глаголам, терминам-фразеологизмам, пословицам. Задания включают частотные фразеологизмы из современных аутентичных деловых изданий. Формы заданий характерны для деловой коммуникации. Экспериментально подтверждено, что система учебных заданий повышает уровень использования и перевода фразеологизмов студентами в деловом общении и чтении аутентичной деловой периодики.

Ключевые слова и фразы: проблемы обучения фразеологизмам; система учебных заданий; комплексный подход; фразовые глаголы; термины-фразеологизмы; пословицы и поговорки; языковая догадка; деловая коммуникация на английском языке.

Лысенко Наталья Евгеньевна, к. пед. н.

Орловский государственный аграрный университет имени Н. В. Парахина
n.lysenko@inbox.ru

**СИСТЕМА УЧЕБНЫХ ЗАДАНИЙ ПО ОБУЧЕНИЮ ФРАЗЕОЛОГИЗМАМ
В СФЕРЕ ДЕЛОВОЙ КОММУНИКАЦИИ ДЛЯ СТУДЕНТОВ НЕЯЗЫКОВОГО ВУЗА
(ПО МАТЕРИАЛАМ СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПЕРИОДИКИ)**

Фразеологизмы являются неотъемлемой частью делового общения, однако процесс их изучения и понимания студентами достаточно сложен из-за немотивированности значения и одноаспектного подхода, предлагаемого