

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЗ «ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ
імені К. Д. УШИНСЬКОГО»**

**МУЗИЧНА ТА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА
В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО
РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВА**

**Матеріали і тези VIII Міжнародної конференції
молодих учених та студентів
(14-15 жовтня 2022 р.)**

1 том

ОДЕСА 2022

УДК: 37+78+792.8+008-021.1

Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези VIII Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 14-15 жовтня 2022 р.). — Т.1. — Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2022. — 168 с.

Рекомендовано до друку вченою радою Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Протокол № 4 від 27.10. 2022 р.

Рецензенти:

Мартинюк Тетяна Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри-професор кафедри мистецьких дисциплін і методики навчання Університету Григорія Сковороди в Переяславі;

Демидова Віола Григорівна, кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені Антоніни Нежданової.

Матеріали і тези друкуються в авторській редакції

©Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, 2022

ЗМІСТ

Mirosław KISIEL <i>POZASZKOLNA AKTYWNOŚĆ MUZYCZNA ADOLESCENTÓW W DOBIE GLOBALIZACJI KULTURY – wizja badań interpretacyjnych ze Śląska, jednego z regionów Polski</i>	8
Сергії ШИП <i>УКРАЇНСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО В АСПЕКТІ ІСТОРИЧНОГО РУХУ ДО ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ</i>	13
Ludmyla KASYANENKO <i>O ROLI FAKTURY W JĘZYKU MUZYCZNYM</i>	16
Qi YANG <i>THE SPECIFICITY OF INTONATION AND PLASTIC SKILLS IN THE PROCESS OF PLAYING THE PIANO</i>	19
Feng SHICHAO, Olena REBROVA <i>ACTUALIZING INTEGRATED TEACHING IN PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE BACHELORS OF MUSIC ART</i>	21
Skalski D.W., Kowalski D., Czarnecki D., Kreft P. <i>ZDROWIE JAKO ELEMENT SZTUK WALKI W OKRESIE PANDEMII</i>	25
Ірина БАРАНОВСЬКА <i>ПРОБЛЕМА ВИБОРУ СЮЖЕТНОЇ ОСНОВИ ДЛЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ</i>	30
Nataliia BILOVA, Yu QIUTONG <i>TYPES OF POLYCOMMUNICATION IN THE CHOIRMASTER ACTIVITY OF A MUSIC ART TEACHER</i>	35
Марія КОРНІЛОВА, Ірина ЛЕВИЦЬКА <i>ФАКТОРИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА</i>	38
Дарія ЮНИК, Інга ХМЕЛЕВСЬКА <i>ФЕНОМЕН ПОЛІФОНІЇ ТА ЙОГО ПОЛІХУДОЖНІЙ ПОТЕНЦІАЛ: ХОРЕОГРАФІЧНО-МИСТЕЦЬКА ПРОЄКЦІЯ</i>	44
Наталія АЛГАЄВА <i>НАРОДНІ ПІСНІ ОДЕСЬКОГО РЕГІОНУ</i>	50
Dawid CZARNECKI, Dariusz SKALSKI <i>AKTYWNOŚĆ FIZYCZNA JAKO WAŻNY ELEMENT TERAPII W DEPRESJI</i>	54
Kostiantyn POSTOVIT, Lyudmila STEPANOVA <i>TYPES OF FLEXIBLE AND EXPRESSIVE TECHNIQUE</i>	

<i>OF MODERN SPORTS BALLROOM DANCING (EUROPEAN PROGRAM)</i>	56
哲卿 中国合唱音乐研究过程中现代青年精神文化的形成.....	59
Wang ZHEQING <i>THE FORMATION OF MODERN YOUTH SPIRITUAL CULTURE IN THE STUDY OF CHINESE CHORAL MUSIC</i>	60
Юрій БАРАНОВСЬКИЙ <i>АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ДУХОВОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА</i>	62
Грина МОСТОВА <i>ДИТЯЧІ ТАНЦЮВАЛЬНІ ТАБОРИ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКИХ МОЖЛИВОСТЕЙ</i>	65
Наталія ЛЕОНОВА <i>ЗАСТОСУВАННЯ ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ У РІЗНОВІКОВІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ</i>	68
Małgorzata Urszula KASZOWSKA <i>WPLYW TOWARZYSTWA GIMNASTYCZNEGO SOKÓŁ W ROZWÓJ WYCHOWANIA FIZYCZNEGO NA ZIEMIACH ŁAŃCUCKICH W LATACH 1914-1918</i>	74
Oleksandra VASYLIEVA <i>THE TECHNICAL SKILL OF A DANCER IS THE HIGHEST FORM OF HIS PERFORMANCE POTENTIAL</i>	77
Ян ЧЖЕЮЙ <i>ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ШКОЛИ ГРИ НА КЛАРНЕТІ ТА САКСОФОНІ В КИТАЇ</i>	82
Го ЦЗЮНЬ <i>ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ШКОЛЯРІВ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ</i>	86
Ольга ГОРБАТЮК <i>ЕВОЛЮЦІЯ ФЕНОМЕНУ СПІВУ В БАНДУРНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ</i>	90
Yuliya DUKOVA <i>TO THE DEFINITION OF THE CONCEPT OF "ACTING SKILLS OF A DANCER"</i>	94
Дун ХАО <i>ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ В УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ В ПОЗАШКІЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ</i>	98
Діана КУЧЕРЕНКО <i>ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ПЕРФОМАНС ЯК ХУДОЖНЯ ФОРМА</i>	

<i>ВТІЛЕННЯ ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У МИСТЕЦТВІ</i>	102
Ольга БОЙКО <i>ВИКОРИСТАННЯ НОВІТНІХ ІНСТРУМЕНТІВ МЕДІА-ПРОСТОРУ У РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ</i>	108
Ірина ГЕРЦ <i>ПЕДАГОГІКА ЧОЛОВІЧОГО КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ</i>	111
Лі ЮЙЦИ <i>ДЕЯКІ МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО- СТИЛЬОВИХ УЯВЛЕНЬ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПАННОЇ ПІДГОТОВКИ</i>	114
Ма СІНЬЮЙ <i>РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ФОРТЕПІАНО</i>	117
Ніна ЛІСОВСЬКА <i>МОДЕЛЬ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ІМІДЖУ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА</i>	120
Анна НОВОСАДОВА, Ярослав НОВОСАДОВ <i>СТИЛЬОВИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА</i>	123
Наталія СОБКО <i>УПРОВАДЖЕННЯ ІГРОВОГО ФОЛЬКЛОРУ В ЗМІСТ МИСТЕЦЬКОГО ПРОДУКТУ</i>	125
Вікторія КОМІСАР <i>МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ЕСТРАДНОГО СПІВАКА ДО КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ</i>	129
Марія ШАРОВА <i>ДО ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОГО ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ</i>	132
Катерина ПЛІПШІНА, Крістіна ТЮРІНА <i>ІНТЕГРОВАНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ НАВЧАННЯ В УМОВАХ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ</i>	138
Ольга СОКОЛОВА <i>ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ-ПЛАНІСТІВ</i>	141

Микола ФЕДОРЕЦЬ

ЗАГАЛЬНА МУЗИЧНА ОСВІТА УКРАЇНИ: ПРОБЛЕМИ І
 ПЕРСПЕКТИВИ В КОНТЕКСТІ
 ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ 143

Лі ЮЙЛІН

ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДАИ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ
 ТРАДИЦІЙ В КОНТЕКСТІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ
 УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
 УКРАЇНИ І КИТАЮ 145

Тянь ЦЗІНХАО, Ганна РЕБРОВА

ФОЛЬК-РОК ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПОЛІКУЛЬТУРНОЇ
 КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ 148

Лю ФАНЯНЬ, Галина НІКОЛАЇ

ПОНЯТТЄВО-ТЕРМІНОЛОГІЧНЕ ПОЛЕ ДОСЛІДЖЕННЯ
 ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ
 КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ
 МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА 152

Максим АЛАЄВ

РОЗВИТОК АМАТОРСЬКИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ
 КОЛЕКТИВІВ В УРСР 157

Ксенія КОРОТКЕВИЧ

САМОРЕФЛЕКСІЯ ЯК СКЛАДОВА НАВЧАЛЬНОЇ
 САМООРГАНІЗАЦІЇ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ 160

Яна БІЛОКОНЬ

ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЛАБОРАТОРІЇ ВІННИЦЬКОГО
 ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ (1928-1940)..... 162

Софія САМОЙЛОВА

СТВОРЕННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНОЇ
 КОМПОЗИЦІЇ У ВІДЕОФОРМАТІ..... 165

Вступне слово

УІІ Міжнародна конференція молодих учених і студентів «Музична і хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» у 2022 році проводилася під час війни. Саме у цьому році було звернено увагу на збіг дати зі святом – Днем захисників та захисниць України. Отже конференцію було присвячено цьому святу.

Війна загострила найважливіше почуття людини: патріотизму та національної гідності. Ніколи в соціокультурному просторі сучасної України духовна синергія усього народу не набувала такої міцності та здатності відстоювати цінності, культурні надбання багатьох поколінь українців, як в ці важкі часи.

У конференції є свої традиції та особливості, які характеризують і збірку наукових праць за її матеріалами. По-перше, в ній беруть участь не лише молоді вчені та студенти, а й досвідчені науковці з різних країн світу. Це дає змогу молодим науковцям слухати результати цікавих наукових розвідок, спілкуватися зі науковцями, які вже мають достатній досвід участі в конференціях. По-друге, традиційно робочою мовою конференції є українська, англійська, польська та китайська. Отже, й матеріали і тези, що входять до збірки, друкуються різними мовами.

Зміст матеріалів і тез достатньо-різноманітний. Оскільки основний наголос робиться на музичне мистецтво, хореографію, синтез мистецтва, а також контекст соціокультурного розвитку, то змістове наповнення статей завжди є достатньо різноманітним. Є матеріали, які опосередковано торкаються проблем мистецтва та мистецької освіти, разом з тим, вони безпосередньо кореспондуються з культурним розвитком суспільства.

Ми вдячні нашим авторам за представлений цікавий матеріал, з яким можна буде ознайомитися в репозитарії Університету Ушинського.

Олена Реброва

dr hab. Mirosław KISIEL, prof. UŚ
Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska
<https://orcid.org/0000-0003-2002-0116>
miroslaw.kisiel@us.edu.pl

POZASZKOLNA AKTYWNOŚĆ MUZYCZNA ADOLESCENTÓW W DOBIE GLOBALIZACJI KULTURY

– wizja badań interpretacyjnych ze Śląska, jednego z regionów Polski

Każda kultura – w tym muzyczna – ma istotne znaczenie dla integralnego rozwoju i wychowania młodego człowieka. Kultura domu rodzinnego, kultura środowiska, kultura szkoły, instytucji kulturalno-oświatowych, kultura rówieśnicza, kultura tworzona przez mass media i Internet stanowi ważną podstawę aksjologiczną wychowania i samowychowania, tworząc szeroką przestrzeń do działań jej uczestników.

W okresie globalizacji kultury doświadczamy dynamicznego procesu wzajemnego łączenia się i asymilacji kultur, z którego powstaje w miarę jednorodna i wspólna kultura. Przykłady globalizacji kulturowej można dostrzec w tych zwyczajach, które zostały dostosowane do cech innych, to znaczy zostały zdefiniowane na nowo i można to zaobserwować między innymi poprzez ekspresję artystyczną, modę, gastronomię, muzykę w każdym kraju¹. Egzemplifikacją tego typu przemian może być słuchanie piosenek np. utworu znanego zespołu muzycznego, który odbywa się na różnych kontynentach bez bariery językowej, ponieważ wszyscy fani śpiewają ją tak samo. Globalne połączenia medialne umożliwiły poznanie wielkiej różnorodności w tym obszarze. Globalizacja kulturowa paradoksalnie jest zjawiskiem, które zjednoczyło miliony ludzi, ale poza pozytywnymi konsekwencjami dostrzegane są też negatywne. Kultury regionów lub miejscowości o mniejszej liczbie mieszkańców ulegają z różną dynamiką wpływom kultur większych i bardziej wpływowych regionów lub krajów, pomijając własną tożsamość. Niektóre zwyczaje lub tradycje kulturowe są zagrożone zanikiem lub zapomnieniem, ponieważ zostały wyparte przez bardziej wpływowe działania w tym obszarze². Różnorodność kulturowa zmniejsza się, ponieważ wytwarza się integralna kultura popularna.

Zjawisko globalizacji kultury jest częścią składową dynamicznej postępującej zmiany społecznej. Jest ona wielowymiarowa i nie ogranicza się do spostrzeżenia, że wszystkiego jest więcej, życie płynie coraz szybciej, a do każdego z nas dociera ogrom

¹ M. Kranz-Kurek, *Kultura lokalna a globalizacja kulturowa – próba oceny zjawiska*, „Rocznik Nauk Społecznych” 2012, tom 4(40), nr 2, s. 11-35.

² A. Ziętek, *Kultura w procesie globalizacji i integracji europejskiej*, [w:] *Naród, kultura i państwo w procesie globalizacji*, red. J. Rokicki, M. Banaś, Kraków: Wydawnictwo UJ 2004, s. 55.

informacji w krótkim czasie³. Ewolucja dokonująca się w wielu ważnych dla społeczeństwa sferach tworzy nową wartość materialną i niematerialną. Pojawiające się cyklicznie zjawisko przekształcenia tego typu działań i świadomości dokonujących się w wymiarze globalnym Alvin Toffler określa falami cywilizacyjnymi⁴. Następujące one w sposób naturalny, a sprawia je rozwój dokonujący się we wszystkich sferach życia (gospodarczego, technicznego, kulturowego czy świadomości grupowej), tworząc nową rzeczywistość świata człowieka. Obecnie żyjemy na przełomie drugiej i trzeciej fali cywilizacyjnej. Z drugiej fali pozostaje nam fascynacja technologiami – głównie informatycznymi, a trzecia otwiera okno, przez które „wdziera się” indywidualizacja stylu życia i pracy. Czas przechodzenia przez kolejne etapy zmiany uwypuklił nie tylko dobre strony postępu, ale wyznaczył również konieczność nabywania nowych kompetencji. Pierwsze z nich to umiejętności instrumentalne, drugie, praca z innymi ludźmi, w tym działalność zespołowa, budowanie relacji czy mobilność organizacyjna. W zaistniałej sytuacji człowiek podlega zmianie, doceniane są nie tylko takie zalety jak: kreatywność, indywidualność, antycypacja, refleksyjność, empatia, asertywność, ale także pełnienie funkcji lidera i wykonawcy, tudzież osoby potrafiącej dawać pomoc i wsparcie, która jest również zdolna odebrać właściwą formę pomocy⁵.

Na tak zarysowanym tle przemian społeczno-kulturowych rysuje się pozycja pozaszkolnej kultury muzycznej, ogniskująca język muzyki, tradycje, zwyczaje, styl życia, zainteresowania, umiejętności i preferowane wartości adolescentów (dorastającej młodzieży). Stanowi ona w pewnym sensie „siłę” przetrwania w zmieniającej się rzeczywistości społeczno-kulturowej, gospodarczej, politycznej i „siłę” budowania tożsamości młodych w aspekcie ciągłości i zmiany.

Oczekiwania artystyczne młodych adeptów sztuki muzycznej mogą być rozbieżne z tymi, które oferuje im środowisko życia: dom rodzinny, szkoła (głównie obligatoryjny program nauczania szkolnej edukacji muzycznej, brak organizacji zajęć pozalekcyjnych i inne). Jednakże chętna do muzykowania młodzież często w edukacji równoległej znajduje zaspokojenie swych dążeń i zainteresowań, głównie w zajęciach pozaszkolnych⁶. Miejscem ich spotkań i wielorakiej aktywności stają się: domy kultury, świetlice środowiskowe, ogniska pracy pozaszkolnej, grupy podwórkowe,

³ P. Sztompka, *Socjologia zmian społecznych*, tłum. J. Konieczny, Kraków: Wyd. Znak 2007, s. 90.

⁴ A. Toffler, *Trzecia fala*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1986, s. 15.

⁵ K. Ferenz, *Humanistyczny wymiar kształcenia na kierunku Pedagogika*, [w:] B. Jędrychowska (red.), *Człowiek. Idea. Dzieło. Prace dedykowane Profesor Stefanii Walasek*, Wrocław: Wydawnictwo Chronicon 2013, s. 231-238.

⁶ E. Szubertowska, *Muzyczna aktywność własna a świadoma percepcja muzyki młodzieży szkół średnich*, Bydgoszcz: Wyd. Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego 2002, s.11.

amatorskie zespoły muzyczne, chóralne, a także środki masowego przekazu (mass media czy Internet)⁷.

We wspomnianych instytucjach, w przeciwieństwie do szkolnictwa artystycznego, typowym formom pracy (lekcje, ćwiczenia, treningi) towarzyszą treści dostosowane do oczekiwań i zainteresowań uczestników zajęć. Edukacja pozaszkolna posiada odmienną strukturę organizacyjną, formy i metody pracy⁸. Pozbawiona jest klasyfikacji i oceniania, rywalizacji, jednorodnych schematów działań edukacyjnych, wymogów szkolnych. Program zajęć realizowany jest w atmosferze sprzyjającej rozwojowi sztuki muzycznej i dostosowany do gustów uczestników zajęć. Środowisko zajęć i jego klimat stanowi pierwsze podłoże problemu badawczego, drugim będą wytwory aktywności muzycznej i pozamuzycznej uczestników zajęć pozaszkolnych. Nie sposób pominąć udziału młodzieży w uzewnętrznianiu własnych odtwórczych i twórczych pomysłów, jak np. koncerty domowe i środowiskowe, czynny udział w przeglądach zespołów artystycznych, konkursach, dialogach między uczestnikami zajęć, czy korespondencje z rówieśnikami spoza granic kraju⁹.

Podjęty zamysł badawczy inspirowany został doświadczeniem własnym autora, działalnością naukowo-dydaktyczną (prowadzeniem prac magisterskich i doktorskiej)¹⁰ oraz analizą literatury przedmiotu. Zamiarem stało się do wzbogacenia wiedzy na temat pozaszkolnej aktywności muzycznej adolescentów. Adolescencja jest somatycznym i psychologicznym odzwierciedleniem biologicznych procesów dojrzewania i kształtującego wpływu wywieranego przez rodzinę, kulturę i subkulturę. Zawiera w sobie całość przemian, jakie muszą zajść, aby młody człowiek stał się zdolny do funkcjonowania w społeczeństwie dorosłych. Wspomniane przemiany, dotyczą zarówno sfery poznawczej, emocjonalnej, motywacyjnej oraz społecznej, a ich zakres i gwałtowność z jaką zachodzą, są nieporównywalne z jakimkolwiek innym okresem życia człowieka¹¹.

Dla przygotowanego projektu wybrano spojrzenie jakościowe, kierując je na wybraną grupę młodzieży aktywną muzycznie. Przedsięwzięty zamiar pozwolił na poznanie subiektywnych doświadczeń i przeżyć respondentów w kontekście współczesnej rzeczywistości¹². Cel badań skoncentrowany został wokół problemu dotyczącego poznania doświadczeń muzycznych adolescentów partycypujących w

⁷ M. Kisiel, *Rozwijanie zainteresowań muzycznych dzieci i młodzieży poprzez uczestnictwo w różnych formach zajęć pozalekcyjnych*, [w:] M. Kisiel (red.), *Pedagogiczne aspekty rekreacji, turystyki i wypoczynku dzieci i młodzieży w przedszkolu, szkole i poza szkołą*, Dąbrowa Górnicza: Wyd. WSB 2010, s. 27-37.

⁸ E. Rogalski, *Muzyka w pozaszkolnej edukacji muzycznej*, Bydgoszcz: Wyd. WSP, 1992, s. 45.

⁹ J. Uchyła-Zroski, *Promuzyczne zachowania młodzieży i ich uwarunkowania*, Katowice: Wyd. UŚ 1999, s.15.

¹⁰ Seminarium magisterskie prowadzone w Instytucie Pedagogiki, Wydział Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz seminarium doktorskie realizowane w Akademii WSB w Dąbrowie Górniczej pod kierunkiem dra hab. Mirosława Kisiela, prof. UŚ w latach 2017-2022.

¹¹ czytelniamedyczna.pl/2710,dorastanie-a-choroba-przewlekla-wybrane-zagadnienia.html, [7.10.2022].

¹² D. Kubinowski, *Jakościowe badania pedagogiczne. Filozofia-Metodyka-Ewaluacja*, Lublin: Wyd. UMCS, 2010, s. 59.

różnych formach pozaszkolnej aktywności muzycznej, w tym ukazanie powodów podejmowania przez młodzież pozaszkolnej działalności muzycznej, poznanie aspiracji ich uczestnictwa w tych zajęciach oraz płynących z tego korzyści muzycznych i pozamuzycznych, a także pokazanie wpływu uwarunkowań środowiskowych na ich pozaszkolną aktywność muzyczną. Badania ukierunkowane zostały na adolescentów uczęszczających na pozaszkolne zajęcia muzyczne do placówek kulturalno-oświatowych (domy kultury, młodzieżowe domy kultury, ogniska pracy pozaszkolnej, miejskie kluby), a także instytucje wyznaniowe (np. schole parafialne) oraz prywatne zajęcia indywidualne (nauka śpiewu, gry na instrumencie muzycznym). Eksplorację zrealizowano na terenie wybranych miast Górnośląsko-Zagłębiowskiej Metropolii zlokalizowanej na obszarze konurbacji górnośląskiej w Polsce¹³.

Zgromadzony materiał empiryczny poddano analizie jakościowej, która polegała na transkrypcji wywiadów z zachowaniem np. ekspresji emocji istotnych z perspektywy wywiadu. Dokonano także krytycznej analizy znaczeń spisywanych wypowiedzi respondentów uwzględniając interpretację znaczenia, czyli dogłębną krytyczną interpretację tekstu. Uzyskane informacje pozwoliły na opracowanie wniosków, które stały się wymiernym efektem prowadzonych badań¹⁴.

Na podstawie przeprowadzonych analiz pozyskanego materiału empirycznego, jakim były wypowiedzi badanych uzyskano następujące konkluzje¹⁵.

Pozaszkolne zajęcia muzyczne były dla badanych miejscem zdobywania wiedzy i umiejętności muzycznych, perfekcyjnego wykonawstwa muzycznego (techniczno-artystycznego), przestrzenią realizowania nowych celów, marzeń, pragnień i wdrażania niekończących się twórczych pomysłów. Na pozaszkolną aktywność muzyczną badanych adolescentów mieli wpływ: rówieśnicy, mass media, muzykujący członkowie rodziny oraz nauczyciele muzyki. Pozaszkolna aktywność muzyczna badanej młodzieży w wielu przypadkach w różnym stopniu determinowała ich zachowania i postawy życiowe, modelując zachowania, wprowadzając w świat wartości. Pozaszkolne zajęcia muzyczne stanowiły dla wielu bazę i wzór atrakcyjnego spędzania czasu wolnego, jako ważnego elementu jakości życia, od którego zależą: dobre samopoczucie, radość, optymizm, wiara we własne siły i poczucie podmiotowości w odniesieniu do własnych decyzji i zachowania. Podjęcie aktywności w sferze muzycznej pozwoliło wypowiadającym się na odnalezienie własnych zainteresowań, które implikowały większą mobilność i przeciwdziałanie sedentaryzmowi (siedzącemu trybowi życia). Dla części z badanych zanurzenie się w

¹³ stat.gov.pl/statystyka-regionalna/jednostki-terytorialne/inne-jednostki-przestrzenne/gornoslasko-zaglebiowska-mertopolia-gzm/, [7.10.2022].

¹⁴ D. Chlasta-Oblak, *Pozaszkolna aktywność muzyczna adolescentów*, maszynopis pracy doktorskiej przygotowanej pod kierunkiem dr hab. Mirosława Kisiel, prof. UŚ, Akademii AWB, Dabrowa Górnicza 2022.

¹⁵ Kwestionariusz wywiadu częściowo ustrukturyzowanego zrealizowany w latach 2018-2021.

muzyce pozwalało uzyskać stan eskapizmu – ucieczki od problemów związanych z życiem społecznym, codziennością i rzeczywistością w świat iluzji i wyobrażeń. Badani dostrzegli również korzyści wynikające z procesów globalizacji kultury, chociażby w zakresie dostępności do różnych wytworów i możliwości szybkiej komunikacji, tudzież sprawnego dostępu do potrzebnych w muzykowaniu informacji (filmy, nuty, nagrania, lekcje). Jedynie jednostki z troską wskazywały na wartość kultury rodzimej i deklarowali chęć pielęgnowania jej pamięć. Ale to już domena młodości, która nie chce roztkliwiać się nad przeszłością, tylko z entuzjazmem i ciekawością patrzy w przyszłość.

Udokumentowane narracje młodych, zwłaszcza ich głębokie doświadczenia i przeżycia muzyczne stały się mocnym głosem w publicznym dyskursie i zarazem autentycznym świadectwem zapotrzebowania na rozwijanie pozaszkolnej edukacji muzycznej. Z perspektywy przebytych obostrzeń Pandemii SARS-COV2 – pozaszkolne zajęcia muzyczne (poza pedagogiem, psychologiem, terapeutą) mogą być również wsparciem dla dzieci i młodzieży w trudnym okresie dorastania. Badania wniosły do praktyki pedagogicznej lepsze zrozumienie problemów młodzieży w trudnym okresie dorastania. Ukazały bowiem doniosłą rolę pozaszkolnej aktywności muzycznej w rozwoju młodego człowieka w sferze estetycznej, intelektualnej, emocjonalnej, fizycznej i społecznej. Odnotowano z jednej strony fascynację badanych nowymi przejawami kultury oraz możliwościami porozumiewania się z użyciem środków masowej komunikacji, z drugiej, zarysowała się potrzeba poszukiwania bezpośredniego kontaktu z realnym współwykonawcą i odbiorcą oraz potrzeba przynależności do grupy społecznej.

Nakreślony zamysł projektowy warto kontynuować, uwzględniając różnice populacyjne i środowiskowe oraz podejmowane przez środowiska społeczne działania interkulturowe.

Streszczenie

Treść wystąpienia oscyluje wokół zagadnień aktywności muzycznej podejmowanej przez dorastającą młodzież (adolescentów) w ramach działalności pozaszkolnej. Relacja z prowadzonych w paradygmacie interpretatywnym badań dotyka problematyki globalizacji kultury. Uzyskane wyniki ujawniają intencje, obszary realizacji oraz korzyści jakie grupa respondentów dostrzega w swojej pozaszkolnej aktywności muzycznej.

Słowa kluczowe: działalność pozaszkolna, aktywność muzyczna, adolescent, globalizacja kultury.

Сергій ШИП

*доктор мистецтвознавства, професор
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д.Ушинського»*

УКРАЇНСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО В АСПЕКТІ ІСТОРИЧНОГО РУХУ ДО ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ

Історія розвитку українського музичного мистецтва і детермінованого цим процесом музикознавства може бути умовно розподілена на 5 періодів: доба середньовіччя (від Київської Русі до XV ст.); доба Відродження і Просвітництва (XVI-XVIII ст.); доба інтенсивного зростання національної самосвідомості та водночас примусової русифікації (XIX-XX ст.), радянська доба (1917-1991) і сучасна доба державної незалежності (з 1991 р.). Кожний з цих періодів характеризується певною геоцентричною орієнтацією української культури, музичного мистецтва і музичної науки.

Перший період був ознаменований орієнтацією на Південь, на культуру країни ортодоксального Християнства, а саме: Східної Римської імперії (Візантії), Болгарії, Румунії. В ті стародавні часи вітчизняна музично-естетична думка жила традиціями греко-римської античності, збереженими і розвинутими Василем Великим, Григорієм Нисським, Іоанном Златоустом, псевдо-Діонісієм Ареопажитом. Значний вплив на розвиток музичної поетики середньовічної Русі-України мали погляди і творчі завоювання Іоанна Дамаскіна, Феодора Студита, Іоанна Кукузеля.

Другому етапу розвитку української музичної культури і мистецтвознавства притаманна виразна орієнтація на Захід, особливо на ментально близькі українцям культури східно-слов'янських народів – поляків, чехів, словаків. Цій орієнтації дуже сприяло входження більшої частини українських земель до складу Великого князівства Литовського, а потім до Речі Посполитої (з 1569 р.). Радянська історіографія завжди підкреслювала великі негаразди в житті українського народу, які були пов'язані з цими подіями. Певні аспекти суспільного життя дійсно зазнали загострення: міжусобиці, поділ території по Дніпру, посилення соціального пригнічення, яке спричинило низку народних повстань тощо. Так само, як і в країнах тогочасного Заходу, зазнала кризи християнська церква (конфлікт між ортодоксальною, католицькою і протестантською церквами, виникнення уніатської конфесії). Втім, суспільно-культурне, релігійне, мистецьке життя українців на всіх теренах України набуло значної динаміки, яка, врешті решт, позитивно вплинула на розвиток музичного мистецтва і естетичної думки.

В Україні даний етап характеризується поєднанням рис художнього мислення Відродження, Бароко і раннього класицизму. Саме в ті часи в Україні закладаються основи національної літератури та релігійної освіченості, зростає грамотність маси населення. Великі зміни відбуваються в сфері музичної культур: формуються нові види музичної практики (світське аматорське музикування), складаються нові музичні жанри та відповідні стилі (кант, псалм, партесний концерт, партесний стиль), здійснюється перехід на більш прогресивну (у порівнянні з архаїчними «крюками») європейську мензуральну нотацію, на так звану «київську ноту». Вищим досягненням у вітчизняній естетиці та музикознавстві того часу справедливо вважається трактат Миколи Дилецького «Мусікійська граматика» (1675). За своїм змістом і літературним оформленням цей трактат є повністю інтегрованим у тогочасну європейську культурну традицію, зокрема у систему естетичних поглядів і музично-теоретичних знань щодо ладового і тонального, метричного, фактурного устрою форми, інтонаційної лексики і архітектоніки композиції. Своєрідним завершенням цього етапу стала філософія мистецтва Григорія Сковороди.

Третій період в розвитку українського музикознавства (приблизно з кінця XVIII і до початку XX ст.) був ознаменований поступовим переорієнтуванням культури на Північ. Ця доба характеризується двома суперечливими тенденціями. З одного боку, спостерігається процес примусової або, за певних обставин, стихійної русифікації всіх верств української культури і зазвичай вимушеним залученням українських митців і вчених до участі в культурному житті імперської Росії (Д. Бортнянський, М. Березовський, Д. Левицький, В. Боровиковський та ін.). З другого боку, в ті ж часи розпочинається культурний процес українського національного відродження, що починався з аматорського наслідування і вивчення фольклорних мистецьких традицій, історії, мови, а потім переріс у широкий рух культурного просвітництва, формування української літературної мови (І. Котляревський, Т. Шевченко, Г. Квітка-Основ'яненко), національного мистецтва і науки. При цьому, повної і остаточної переорієнтації української інтелігенції на «північний напрямок» не сталося. Вітчизняні музиканти та вчені зберігали тісні зв'язки з європейськими колегами, творчо сприймали впливи західних естетичних учінь і наукових ідей, сприяли їх розвитку.

Так, наприклад, в європейському напрямку розвивалася українська музична фольклористика (етномузикологія). Ця наукова галузь репрезентована, наприклад, концепцією О. Потебні, який блискавично розвинув філософсько-лінгвістичні ідеї В. Гумбольдта та Й. Гербарта; новаторським дослідженням українських народних дум, виконаним вихованцем Лейпцігської консерваторії Миколою Лисенком; досі актуальними теоретичними положеннями праць

Петра Сокальського щодо психології музичного сприймання і ладових особливостей української народної пісні, фундаментальними музикознавчими дослідженнями доктора філології Віденського університету Філарета Колеси.

В радянські часи вся українська наука, зокрема естетика і музикознавство «обернулися обличчям» на Північ, і були втягнуті в орбіту жорстко ідеологізованої, догматичної, протиставленої Заходу радянської науки. Найбільшої шкоди було завдано музичній естетиці, історії та критичній літературі. Менше ідеологічний тиск відчувався в етномузикології та теорії музики. Однак, навіть «професійно доброякісні» дослідження у галузях вузької музично-теоретичної проблематики (праці з аналізу форми, гармонії, поліфонії тощо) зазвичай несли відбиток ідеологічного тиску. За неписаним канонам, наукові тексти мали бути насичені цитатами з класиків марксизму-ленінізму і орієнтуватися на авторитетні праці, які створювалися і друкувалися в столичних закладах науки і освіти.

Тим не менш, навіть у цей період в Україні не припинявся процес розвитку національної музики і музичної науки, зорієнтованої на традиції євроатлантичної культури. Яскравим прикладом своєрідного мистецького протесту проти радянського ізоляціонізму і естетичної обмеженості може служити творчість Бориса Лятошинського та його учнів – Валентина Сильвестрова, Леоніда Грабовського, Івана Карабиця. В ті часи працювали також і музикознавці, які, всупереч загальноприйнятій «північній орієнтації», прагнули інтегрувати свої дослідження в нові напрямки європейської науки про музику. Яскравий приклад – теоретична, науково-пропагандистська і організаційна діяльність Володимира Гошовського. Незважаючи на жорстку критику з боку російських захисників тогочасної «правовірної» фольклористики, вчений сміливо відстоював позиції нових напрямків європейського музикознавства, таких як музична семіотика, структурна лінгвістика, алгоритмізований аналіз і комп'ютерне моделювання музичної форми. Менш декларативно, але впевнено, в європейському науковому музично-теоретичному фарватері працювали (йдеться про останню третину минулого століття) Р. Болховський, Г. Вірановський, Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, В. Задерацький, О. Зінкевич, І. Котляревський, І. Пясковський, О. Ровенко, Ю. Созанський, І. Юдкін-Рипун та ін.

Сучасна доба розбудови національної держави характеризується нешвидким, але рішучим і неупинним процесом зміни орієнтування всієї галузі вітчизняного мистецтва і музикознавства з «московського» напрямку на європейський. Це проявилось, наприклад, у звільненні від ідеологічного пресингу, від обов'язкового дотримання певних методологічних догматів (наприклад, марксистського розуміння соціальної історії, ленінської «теорії відбиття дійсності у мистецтві», принципів «реалізму», «народності» та

«партійності» мистецтва тощо). Натомість у музикознавців відкрилися можливості звернення до методологічних засад та наукових принципів феноменології, неопозитивізму, інтуїтивізму, інформаційної естетики, біхевіоризму, психоаналізу, герменевтики, семіотики, структуральної лінгвістики тощо. Чітким проявом західного курсу сучасного українського музикознавства стала співпраця вітчизняних музикознавців з європейськими колегами, активна участь у європейських конференціях, публікаціях, дослідницьких проектах, програмах академічного обміну і підвищення кваліфікації. Найбільш активно українські вчені взаємодіють з колегами в Польщі, Германії, Чехії, Британії, Франції, Молдови, Румунії, США і Канади. Ознакою євроінтеграції стало різке зменшення в наукових текстах майже ритуальних у минулому літературних посилань на праці російських авторів і, натомість, зростання питомої ваги західних наукових джерел.

Без сумніву, сучасний європейський тренд українського музикознавства відкриває перед наукою про музику найширший обрій інформації і можливості вільного творчого розвитку усіх галузей даної сфери наукових знань.

Prof. dr Ludmyla KASYANENKO

*Południowoukraiński Narodowy Uniwersytet Pedagogiczny
im. K. D. Ushinskiego*

O ROLI FAKTURY W JĘZYKU MUZYCZNYM

Dla głębszego zrozumienia języka muzycznego konieczne jest podjęcie kwestii wpływu oratorium (sztuka elokwencji) i retoryki (nauczanie oratorium) na muzykę. Słowa Asafiewa na ten temat nie tracą na aktualności, zwłaszcza przy badaniu sztuk performatywnych: „Do tej pory bardzo niewiele (...) uwzględniło wpływ na formy mowy muzycznej (...) metod, umiejętności i, ogólnie, dynamiki i konstrukcji oratorium”¹.

Szczególny wpływ oratorstwa i retoryki na muzykę obserwuje się podczas jej formowania jako samodzielnej formy sztuki (oddzielnie od teatru, tańca itp.), a także stopniowej izolacji sztuk muzycznych i performatywnych jako samodzielnej formy sztuki (oddzielnie od komponowania). Wraz z tymi zjawiskami ważne staje się ustalenie w muzyce specyficznego systemu wyrazistości figuratywną-emocjonalnej.

Narysujmy paralelę między wykonaniem oratorskim a muzycznym. Takie porównanie może ujawnić wiele podobieństw między tymi działaniami. Proces twórczy prelegenta został podzielony retoryką na pięć głównych etapów, które są dość

¹ Asafiev B.V. Forma muzyczna jako proces. Książki 1 i 2. Wyd. 2. - L.: Muzyka, 1971. s.31.

spójne z procesem pracy nad repertuarem w sztukach performatywnych: 1. Inwencja (inventio) – w sztukach performatywnych ten pierwszy etap pracy można porównać z „wyborem” repertuaru; 2. Aranżacja (dispositio) i opracowanie (elaboratio) - w sztukach performatywnych to jest praca nad dramaturgią kompozycji wielkoformatowych oraz przemyślenie i zbudowanie całego programu wykonawczego; 3. Wyrażenie werbalne (elocutio), czyli doktryna doboru słów, ich łączenia i zdobienia (decoratio) – w sztukach scenicznych etap ten wiąże się z najbardziej szczegółową i żmudną pracą nad wyrazistością wszystkich szczegółów wypowiedzi muzycznej, dopracowując każdy fragment danej pracy; 4. Zapamiętywanie (memoria) - w sztuce wykonawczej współczesnego muzyka koncertowego ten etap pracy nad repertuarem jest fundamentalny; 5. Wymowa (pronuntiatio, actio) lub performance (executio) – w sztukach performatywnych jest to właśnie „wymowa”, czyli umiejętność zademonstrowania własnej interpretacji utworu muzycznego, jest decydującym, końcowym etapem pracy nad repertuarem.

Możliwości muzyki instrumentalnej jako wypowiedzi ekspresyjnej, zbliżonej do poetyckiej czy oratorskiej, rozwijały się stopniowo przez kilka pokoleń kompozytorów Renesansu i Baroku. Uderzającym przykładem rozkwitu retoryki muzycznej w epoce Baroku jest twórczość J. S. Bacha we wszystkich jej przejawach. Wraz z figurami muzycznie-retorycznymi, wykorzystanie tematów chóralnych w utworach instrumentalnych przyczyniło się do powstania w epoce Baroku rozwiniętego „leksykonu” muzycznego, który został w pełni uogólniony i wykorzystany w dziełach wielkiego kantora.

W dobie stylu romantycznego w muzyce instrumentalnej rozpoczyna się rozwój nowych środków wyrazowych, wśród których faktura fortepianowa zajmuje jedno z czołowych miejsc. W twórczości kompozytorów-pianistów XIX wieku zjawisko to można porównać z muzycznym „fajerwerkiem” twórczych pomysłów fakturalnych. F. Chopin uważany jest za niezrównanego geniusza pomysłowości rysunku fakturowego. U Chopina werbalną wymowę tematu podkreślają różne środki wyrazowe narracji muzycznej, w tym przedstawienie faktury. Np. temat „żałoby” (zstępujący tetrachord), jeden z muzycznych symboli treści sakralnych, zawarty w melodii III części Sonaty b-moll op. 35, fakturowane zgodnie ze wszystkimi cechami gatunku „Marsz żałobny”: punktowany rytm w melodii, wolne tempo, a nawet naprzemienne „ciężkie” akordy. Wyrazistość faktury podkreśla smutny charakter konduktu pogrzebowego.



Ciekawe metamorfozy fakturalne pojawiają się z tematem „żałoby” w Balladzie F-dur op. 38 F. Chopina. Wiadomo, że źródłem inspiracji do napisania tego utworu był poemat literacki Adama Mickiewicza „Świtezianka”. Zgodnie z fabułą tej poetyckiej opowieści, historia ta związana jest z parą kochanków, którzy na początku spokojnie spacerują brzegiem jeziora Świtaż, ale na końcu, doświadczyli namiętności rozczarowania niewiernością, giną we wrzącej wodzie. Tym razem temat opadającego tetrachordu jest bardzo jaskrawo reprezentowany przez inne środki fakturalne: duże długości prezentacji akordów w podwojeniu oktawowym, któremu towarzyszy szybki, przypominający skalowy akompaniament, imitujący fale wrzącej wody.



Realizacja intonacyjnego ziarna motywów sakralnych, które determinują specyfikę odpowiedniego symbolu muzycznego epoki Baroku, może mieć szereg cech charakterystycznych dla stylu twórczości konkretnego kompozytora. Jednak, pomimo różnicy w epoce muzycznej i myśleniu stylistycznym, język muzyczny zawsze zachowuje podstawowe powiązania semantyczne symbolu muzycznego z odpowiednim źródłem. Na przykład użycie przez S. Prokofiewa motywu *Dies irae* (łac. „dzień gniewu”) – sekwencji z mszy katolickiej jednego z chorałów gregoriańskich, w muzyce do filmu „Aleksander Newski” .

Jednocześnie za pomocą muzycznych środków wyrazu, wśród których faktura odgrywa najważniejszą rolę, kompozytor maksymalizuje emocjonalne oddziaływanie podtekstu języka muzycznego.

W sztukach performatywnych ucieleśnieniem ogólnego brzmienia faktury jest cały kompleks środków wykonawczych, a każdy styl stawia przed wykonawcą złożone, specyficzne zadania. Na przykład romantyzm, który podniósł wirtuozerię do

najwyższego poziomu, wymaga od wykonawcy odpowiedniego przygotowania pianistycznego, a polifonia, na przykład, wymaga wysokiego poziomu kontroli słuchowej nad fakturą polifoniczną. W tym sensie wypowiedź J. Milsteina staje się szczególnie jasna, że wykonawca, aby przestudiować konkretny utwór danego kompozytora, musi mieć „pęczek kluczy”, aby przeczytać autorski „słownik”². Pod słownikiem autora muzyk oznacza indywidualną specyfikę prezentacji faktury. Na przykład w utworze polifonicznym faktura fortepianowa wykonywana przez mistrza jest odpowiednio zbudowaną, jako dźwięk o zróżnicowanej barwie złożonego przeplatania się polifonii, a w utworze romantycznym magazyn wirtuozowskiej umiejętności pianistycznej pomaga zapewnić, że ważne muzyczne tematy retoryczne nie „utopiają się” w złożonej fakturze ogólnego brzmienia fortepianu.

Qi YANG

*student of a second (Master's) course of higher education
State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky"*

THE SPECIFICITY OF INTONATION AND PLASTIC SKILLS IN THE PROCESS OF PLAYING THE PIANO

Musical and performing activity rightfully belongs to one of the most difficult professional creative areas, making extremely high demands on the development of a huge complex of general and special abilities.

In the performing arts, we will consider intonation as a concept that expresses the sound embodiment of musical thought, the bearer of musical content, as the smallest melodic turn, expressive interval, performing "tone" of music. Intonation is the link between the four elements of piano playing: music, performer, instrument and audience, without which piano performance cannot exist as such. Intonation is the essence of music and is closely related to all elements of piano playing.

In the pedagogical and methodological literature it is emphasized that in order to achieve the ability of correct and subtle intonation, when playing the piano, it is important and necessary to listen to skillful singers, since it is in vocal music that the principle of sound science is successfully embodied, as a phenomenon capable of plastic transformation of sound with the help of an individual skill of the performer based on his internal psycho-emotional state.

Work on intonation, in fact, begins already with the initial learning to play the piano and mastery of musical notation. When performing any song with a voice or on

² Milshstein Ya.I. Pytania teorii i historii wykonawstwa. - M.: Sov kompozytor, 1983. S. 10.

an instrument, it is necessary to ensure that even this first “performance” is expressive, that is, that the nature of the performance corresponds to the nature of the given melody. Each of the students can have their own "performing intonation". When working on a melody, it is very important that the student hears the intonation of musical speech, its meaning, expressiveness, and character.

When working with students, it is necessary to educate them in the need to hear music in its entirety from the main lines to the smallest details. Here you need to set sound tasks for z movement and development of music.

Already in the first lessons, when the student plays the exercises for sound production and hand placement, he should be taught to listen to the sound that fades to the end and feel (“lead”) it with his fingertip while it lasts. Hearing control of sound promotes a more natural hand shape and aids in staging. The work on intonation is the work of hearing, but it happens simultaneously with hearing and imagination. In the future, the ability to listen to sound, combined with a sense of the movement of music, will help to acquire a melodious legato, the integrity of musical phrasing and the lively development of musical fabric.

It is important to interpret the piano not as a hammer-like instrument, but as an instrument with a prolonged sound, and then it will sound like an orchestra. "Prehearing" - hearing is ahead of the fingers. After all, the pianist has a certain, in-depth pressing on the key in his imagination is associated with a smooth, flowing sound. A short, sharp tap of the finger is the appropriate performance. Motor, plastic muscular, tactile representations are inseparable from purely auditory perception of the expressiveness of intonation. The pianist's fingers seem to hear larger and smaller distances between sounds.

It is important to interpret the piano not as a hammer-like instrument, but as an instrument with a prolonged sound, and then it will sound like an orchestra. "Prehearing" - hearing is ahead of the fingers. After all, the pianist has a certain, in-depth pressing on the key in his imagination is associated with a smooth, flowing sound. A short, sharp tap of the finger is the appropriate performance. Motor, plastic muscular, tactile representations are inseparable from purely auditory perception of the expressiveness of intonation. The pianist's fingers seem to hear larger and smaller distances between sounds. Intonation contributes to the emancipation of the motor apparatus - there is a breath of the hand, freedom and plasticity.

The skill of extracting sound on the piano, filling it with meaning intonation, flexibly "sculpting" the texture according to the stylistic features of the musical piece - is related to the features of the intonation-plastic professional assets of the pianist. The specified performance studies have both a conscious and a subconscious nature. Yes, a melody can be analyzed and its intonation-semantic load can be determined, but the degree of expression of the intonation itself, its feeling, has an intuitive origin. This

also applies to the motor correspondence to the melodic ornament. The organic plasticity of the movements obeys the intonation and character of the music. Therefore, intonation-plastic skills are manifested in intonation-articulation expressiveness and coordination with pianistic movements in the process of performing interpretation of musical works.

Feng SHICHAO

*student of a second (Master's) course of higher education
State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky"*

Olena REBROVA

*Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky"*

Фен ШИЧАО

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»*

Олена РЕБРОВА

*доктор педагогічних наук, професор
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»*

ACTUALIZING INTEGRATED TEACHING IN PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE BACHELORS OF MUSIC ART

АКТУАЛІЗАЦІЯ ІНТЕГРОВАНОГО НАВЧАННЯ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Abstract. *The article reveals the relevance of integrated training of future teachers of music art, bachelors of music art, in the context of modern conceptual provisions. The authors present historical prerequisites of integration technologies and integrated approaches, offer different types of integration support for professional training of future bachelors of music art, give some examples of a recommendatory nature.*

Keywords: *integration, integrated education, integration support for professional training of future bachelors of music art.*

***Анотація.** У статті розкрита актуальність інтегрованого навчання майбутніх учителів музичного мистецтва, бакалаврів музичного мистецтва в контексті сучасних концептуальних положень. Представлено історичні передумови технологій інтеграції та інтегрованих підходів. Пропоновано різновиди інтеграційного супроводу фахової підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва. Неведено приклади рекомендаційного характеру.*

***Ключові слова:** інтеграція, інтегроване навчання, інтеграційний супровід фахової підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва.*

Changes in the socio-cultural space always affect the educational sector. Art education is of no exception. The acquisition of such education is carried out both in universities and in music academies. Herewith, there are certain differences in the conceptual provisions of training future bachelors in the specified types of higher education institutions. They are determined by the appropriate educational learning environment. While in music academies the emphasis is on performing self-realization, in pedagogical universities the focus is on performing and methodical self-realization.

Despite the developed standards for the specialty 025 Music art, which is carried out in the field of knowledge 02 Culture and art, each educational institution develops its educational and professional programs based on the standards, which fully corresponds to the principle of respecting the autonomy of higher education institutions. Such programs at the Ushynsky University are characterized by certain features, namely: an integrated approach to performance training; with an emphasis on the methodology of teaching music disciplines; coordination with conceptual provisions and innovations of art education, reliance on the theoretical and methodical, artistic and worldview-oriented content of art pedagogy.

With regard to the actualization of forming a holistic worldview in students of various courses of education, the competence-based approach, European integration guidelines of the educational field, in particular the art field, attention is drawn to the potential of integrated learning, integrated technologies and approaches.

The specified profiles of integration in art education have not arisen recently, they have had a certain history of development. In particular, we draw attention to the works of Hungarian authors “Music, Mathematics, Language”, which show interesting combinations of these fields that can be effectively applied in classes in accordance with the Concept of the New Ukrainian School. Special attention was paid to integration in the context of teaching the integrated course “Art”, which became a logical continuation of the teaching of world artistic culture (O. Rudnytska (2002), L. Maslak (2002, 2014), the concept of multi-art education (Xiao Gaoyan, 2018; O. Komarovska , 2006, O. Haydomaka, 2017).

It was the time, when the Concept of National Education (P. M. Shcherban, I. D. Bekh, T. B. Buyalska, V. M. Herasymenko et al., 1994) emphasized the application of various types of integration, namely: at the level of unity principles of teaching humanitarian and artistic disciplines, as a psychological mechanism of “transition” from one component to another: experience (emotion) – understanding (knowledge); perception (attitude) – pleasure (aesthetic feeling). O. Rebrova added to these such types of integration as: awareness of the integration of arts, systems of comparison and combination of the language of different arts at the level of image-symbol, form-genre, content-idea, intonation-means of expression; combination of different types of creative activity; integration of cognitive processes: cognition of art, cognition of culture, cognition of the artistic and aesthetic layer of the universe, its evaluation through the prism of aesthetic categories (O. Rebrova, 2001).

The modern Concept of the New Ukrainian School also uses the principle of integrated education, which is aimed at the formation of certain clusters of students’ competences, including cultural ones.

The phenomenon of integration in the training of bachelors of music art is manifested in the combination of all types of performing arts, a conglomerate of knowledge of art and art pedagogy aimed at revealing the artistic image. Integration allows to combine methodological, performing, methodical, artistic and interdisciplinary aspects of work on the image. But there is no separate discipline that teaches how to integrate the results of the educational process.

One of the means of overcoming this shortcoming is the use of integration support for the performance training of future bachelors of music art. In particular, due to the fact that in the process of performance training for various types of performance, it is worth paying attention to various interdisciplinary connections and various types of creativity.

Thus, for example, when teaching to play a musical instrument, in the disciplines “Performance training”) (by directions: musical instrument, vocals, conducting), “Music and performance practicum”, “Concertmaster’s class”, etc., it is advisable to use the kinds of activities of different performance types. In particular, as recommended by F. Chopin, a pianist should listen to good singers, learn to sing “on the piano”. It is advisable to use the students’ own singing so that they can better feel intonation, phrasing, breathing, caesuras, articulation, etc. In order to develop the skills of fluency in agogics, maintaining a uniform tempo, and high-quality performance of metro-rhythm, it is worth conducting the instrumental piece that is being studied. And for an emotionally expressive embodiment of the image, it is recommended to conduct it expressively, conveying the character of the music in hand movements and facial expressions. In the same way, in conducting classes, the student should play the score, and the vocalist himself should perform the accompaniment part. But not in full, it is not necessary to perform complex parts. Elementary mastery of the piano part allows to listen to it qualitatively, to feel the ensemble.

These aspects form the basis of our recommendations.

Another type of integration that we pay attention to is the integration of different modes of perception and feeling. Usually, every musician uses the main modes: auditory and tactile. If the first practically controls the entire performing process, the second provides the operation of the motor and movement memory. At the same time, in the process of interpretative creative search, the disclosure of the image, its integral coverage, text and context leads to the active use of multimodal integration, namely: auditory and visual; kinesthetic (tactile) and imaginary (creation through metaphors, associations); mental (thinking) and emotional (reflection of feelings).

Current integration processes include the combination of various types of operational and thinking activities. Herewith, it is possible to integrate different analytical thinking processes and different types of thinking: logical and imaginative, convergent and divergent.

Conclusions: Thus, in accordance with the current conceptual principles of education that are emphasized in normative documents, which also go in line with the art education, the use of integrative technologies, approaches, projects, etc. acquires strategic importance in improving the quality of training future specialists. In regard to the training of future bachelors of music art, integration is manifested in different aspects and trajectories and levels: in the aspect of polyartism, the combination of different types of art; in the aspect of interdisciplinary connections and cross-subject learning; at the level of a combination of various types of performance activity and creativity; at the level of integration of knowledge from various disciplines in an independent educational and academic field; in accordance with the trajectory of thinking activity and the activation of polymodal resources in the work on a musical work.

References:

1. Varga, B., Dymen, Yu. & Loparits, E. (1981). *Yazyk, muzyka, matematyka [Language, music, mathematics]*. Retrieved from https://fileskachat.com/view/44820_0958241a6aeb0fbb4af5d0f39d345c6d.html
2. Haydamaka, O. V. (2017). *Mystetstvo [Art: textbook for the 9th grade of general educational institutions]*. Kyiv: Genesis. 168 p.
3. Komarovska, O. A. (2006). *Teatr i shkola: vykhovuiut odnodumtsi. Knyha dlia vchytelia ta batkiv : metod. posib. [Theater and school: like-minded people educate. A book for teachers and parents: methodical manual]* K.; Nizhin: Aspect-Polygraph, 90 p
4. Masol, L. (2014). *Kontseptsiia khudozhno-estetychnoho vykhovannia uchniv zahalnoosvitnikh navchalnykh zakladakh [The concept of artistic and aesthetic education of students in general educational institutions]*. Retrieved from

<https://music-blog.org.ua/normativnye-dokumenty/kontsepsiya-hudozhno-estetichnogo-viho>

5. Rebrova, O. Ye. (2014). Teoriia i metodyka formuvannia khudozhno-mentalnoho dosvidu maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva ta khoreografii [Theory and methods of forming artistic and mental experience of future music art and choreography teachers]. *Doctor's thesis*. Kyiv. National Pedagogical University named after M. P. Drahomanovf
6. Rebrova O. Ye. (2001). Realizatsiia pryntsypu intehtratsii u vykonavskii pidhotovtsi maibutnoho vchytelia muzyky [Implementation of the principle of integration in the performance training of the future music teacher]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Serii: Pedahohika - Scientific notes of Ternopil State Pedagogical University. Series: Pedagogy. 2, 62–66*. Retrieved from <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/8517/1/Rebrova.pdf>
7. Rudnytska, O. P. (2002). *Pedahohika: zahalna ta mystetska [Pedagogy: general and artistic]*. 270 p.
8. Sia Haoian (2018). Metody, formy ta alhorytm polikhudozhnoi pidhotovky maibutnoho vchytelia muzyky u protsesi vyvchennia muzychno-teoretychnykh dystsyplin [Methods, forms and algorithm of polyartistic training of the future music teacher in the process of studying music and theoretical disciplines]. *Nova pedahohichna dumka – New pedagogical thought*, 3 (05), 151 – 154.
9. Shcherban, M., Bekh, I., Buialska, T.&Herasymenko, V. (1994). Kontsepsiia natsionalnoho vykhovannia [Concept of national upbringing]. *Ridna shkola – Native school*, 6, 1-8.

Skalski D.W.², Kowalski D.¹, Czarnecki D.^{1,2}, Kreft P.²

¹ *Lwowski Państwowy Uniwersytet Kultury Fizycznej, m. Lwów*

² *Akademia Wychowania Fizycznego i Sportu im. Jędrzeja Śniadeckiego, m. Gdańsk*

ZDROWIE JAKO ELEMENT SZTUK WALKI W OKRESIE PANDEMII

HEALTH AS AN ELEMENT OF MARTIAL ARTS DURING A PANDEMIC

Streszczenie

Sztuki walki są jedną z wielu dyscyplin sportowych. Polegają one na nauce zadawania ciosów różnymi częściami ciała, tj. nogi, ręce, łokcie, a nawet specjalne

przyrządy. Osoby często uczą się tego, by kontrolować swój umysł i ciało, a także czuć się pewniej w sytuacji zagrożenia (a to w dzisiejszych czasach jest bardzo istotne). Zdobytych umiejętności nie używa się, by kogoś pokonać, pokazać swoją siłę. Zwiększona siła fizyczna ma na celu rozwijać psychikę człowieka i jego poczucie bezpieczeństwa. Wiele osób ma problem, by odróżnić sporty walki od sztuk walki. Twierdząc, że jest to ta sama dyscyplina. Nie jest to prawidłowe stwierdzenie. Głównie różnie jest sam cel ich praktykowania. Sztuki walki to po prostu zwykłe ich praktykowanie, jednostka się rozwija w sposób duchowy i osobowościowy. Nie ma tu tzw. sportowej rywalizacji, udawadniania kto jest lepszy. Natomiast sporty walki polegają na typowej rywalizacji, a przeciwnika wykorzystuje się, by wzajemnie się doskonalić i udowodnić kto posiada większe umiejętności. Sztuki walki są jedną z form aktywności fizycznych. Nasze zdrowie, zarówno psychiczne i fizyczne często utożsamiany z kondycją fizyczną.

Problem badawczy

W sztukach walki zdobyte osiągnięcia czy medale nie są tak ważne, jak w sportach walki. Mają one bardziej charakter uroczysty. Jednostki trenujące sporty walki zdecydowanie bardziej cenią sobie swoje osiągnięcia, szczególnie to rzeczowe [9]. Ich motywacja to głównie cel zewnętrzny, najczęściej chęć zdobycia kolejnej nagrody, co podniesie prestiż jednostki. Osoby ćwiczące sztuki walki czerpią motywację z wewnątrz siebie [4]. Same pragną się doskonalić. Sztuki walki to bardzo ogólna nazwa, bowiem dyscyplina ta zawiera kilka odmian, które różnią się od siebie. Teraz krótko przedstawię kilka z nich.

Materiał i metody

Pandemia koronawirusa sprawiła, że każdy z nas zaczął ograniczać kontakty międzyludzkie. Rozwijająca się epidemia sprawiła, że w Polsce trzeba było wprowadzić lockdown. Jedną z restrykcji było zamknięcie siłowni i różnych klubów sportowych. Dla miłośników sportu z pewnością był to ogromny cios. Społeczeństwo stopniowo zaczęło prowadzić bierny tryb życia. Ludzie coraz rzadziej uprawiali aktywność fizyczną, mimo że wcześniej było to ich pasją. Aż 35% społeczeństwa w 2020 roku rzadziej trenowało niż przed epidemią. A 5 % całkowicie zrezygnowało ze sportu.

Pojęcie „sztuki walki” jest bardzo obszerne, a w swoim wachlarzu zawiera kilkanaście odmian pochodzących z różnych zakątków świata i różniących się od siebie. Łączy je to, że mogą składać się z następujących elementów: uderzenia pięścią lub łokciem, kopnięcia, chwytów, rzutów, duszenia, dźwignie oraz walki bronią

KUNG-FU – odmiana ta pochodzi z Chin. Ruchy wykonywane przez adeptów tej dyscypliny przypominają ruchy dzikich zwierząt, tj. lamparta, węża czy tygrysa. Dyscyplina ta charakteryzuje się ciekawą umiejętnością – rozbijaniem pięścią

twardych przedmiotów [3]. Sama nazwa w chińskim oznacza wysokie osiągnięcie umiejętności w jakiej dziedzinie.

KARATE- zostało stworzone przez mieszkańców Okinawy. Polega na samoobronie bez użycia broni. Wprowadza się ciosy – kopnięcia i uderzenia, a na koniec krzyczy się „kia”. Krzyk ma na celu dodać mocy oraz zdezorientować przeciwnika [8]. Ciekawe są ćwiczenia tameshi-wari, które polegają na przełamaniu twardych przedmiotów kantem dłoni, pięścią lub głową.

JUDO- jest to sztuka walki, która została stworzona w Japonii jako sport przez Jigorō Kanō z Ju-jitsu. Judo to metoda ćwiczeń fizycznych, treningu moralnego i samoobrony. Ważne jest doskonalenie samego siebie, a zawarte jest to w regułach dyscypliny. Odnaleźć można ją w stopniach, które się uzyskuje trenując judo.

AIKIDO- sztuka walki, która ma na celu łączyć w harmonijny sposób ciało i umysł, główny jej cel filozofia rozwoju i pojmowania życia. Taktyka polega na wykonywaniu uników, zasłon czy dźwigni. Podstawowe obrona to zejście z linii ataku poprzez zwrot lub obrót ciała. Bardzo ważna jest szybkość, spostrzegawczość, koordynacja ruchowa [7].

TAI-CHI- dużo osób nie zalicza tej dyscypliny, jako sporty walki, lecz jako relaksacyjna forma lub medyczna gimnastyka. Charakteryzuje się powolnymi ruchami, przypominając figury walczących zawodników. Główny cel tai-chi to utrzymanie ciała w dobrej kondycji fizycznej oraz zachowanie harmonii między ciałem, a duszą. Ta dyscyplina jest szczególnie rekomendowana dla osób starszych, bądź zestresowanych [16].

JU-JITSU- powstała w XVII w Japonii. Jej motto to: ustąp, aby zwyciężyć. Jej ruchy są ustępliwe, łagodne i miękkie. W ju-jitsu są dźwignie, duszenia, trzymania rąk itp. Działania te nie polegają, aby używać siły, lecz wykorzystać ruchy przeciwnika przeciw niemu samego [11].

TAEKWONDO- tradycyjna sztuka walki w Korei. W tej dyscyplinie walczy się za pomocą rąk i nóg. Mimo to zaangażowane jest całe ciało do ćwiczenia technik samoobrony. Nazwa taekwondo składa się z trzech fonetycznych elementów koreańskiej wymowy (hangul) wywodzących się z trzech znaków chińskich (hancha)

MUAY THAI- inaczej boks tajski. Jego podstawa to walka w klinczu uderzając łokciami, nogami oraz kolanami.

Obecnie walki dzieli się na kilka schematów:

- stójka/"parter" - ten podział dzieli systemy walki na oparte w większości technik na walce stojącej (np. aikido, taekwondo, karate) oraz oparte w większości technik na walce w pozycji leżącej (np. brazylijskie jiu-jitsu, zapasy);

- "uderzeniowe"/"chwytowe" (ang. striking/grappling) - ten podział rozdziela systemy oparte na ciosach ręką albo/i nogą (np. karate, boks tajski, capoeira) od chwytowych (ang. grapple - chwytać; np. brazylijskie jiu-jitsu, judo, aikido);
- "light-contact"/"semi-contact"/"full-contact" - ten podział dzieli systemy walki w zależności od ilości zasad i ograniczeń oraz systemu treningowego:
 - - light-contact (lekkie kontaktowe) to systemy walk, w których nie stosuje się uderzeń na głowę, krocze itp., zazwyczaj zawodnicy noszą ochraniacze, a formuła zapewnia spore bezpieczeństwo walczących (np. poprzez karanie brutalnych ciosów/kopnięć);
 - - semi-contact (średnio kontaktowe) to systemy walk, w których zawodnicy nie posiadają tak wielu ochraniaczy, dopuszczone są kopnięcia/uderzenia na głowę, a sam proces treningowy zakłada sparingi i walki;
 - - full-contact (pełno kontaktowe) to systemy walk, zakładające walkę bez ochraniaczy lub z bardzo nielicznymi, z bardzo małą ilością ograniczeń (np. zakaz uderzeń w tył głowy czy dźwigni na stawy);
 - walka sportowa/samoobrona/systemy wojskowe (tzw. kombaty) - ten podział dzieli systemy walki w zależności od przeznaczenia; walka bez broni/walka z bronią.

Wyniki

Sztuki walki z pewnością są sportem, który się dopiero rozwija. Dyscyplina ta nie jest tak powszechna jak piłka nożna czy siatkówka. Ludzie mieszkający w miastach częściej trenują ten sport. Jest to spowodowane łatwiejszym dostępem do odpowiedniego klubu. Mieszkańcy wsi częściej trenują sporty, gdzie niekoniecznie potrzebna jest im jakaś sala czy klub ze względu na utrudniony dostęp. Sztuki walki są sportem wybieranym częściej przez mężczyzn. Kobiety z kolei bardziej preferują takie sporty jak np. fitness, basen czy jazda na rolkach [1]. Jednak przez ostatnie lata sztuki walki cieszą się zdecydowanie większym zainteresowaniem. Młodzi ludzie, którzy bardzo często swoje wzorce kształtują na mediach społecznościowych dzięki rozwojowi Internetu mają łatwiejszy dostęp do filmików czy poradników z tej właśnie dyscypliny sportowej [2]. Tak naprawdę, to dzięki nagraniom wideo widzą jak naprawdę wyglądają sztuki walki. Młodzież zaczyna interesować ta dyscyplina i coraz częściej ją uprawiają [5]. Cynarski twierdzi, że Europejczycy zaczynają się interesować sztukami walki, ponieważ „chcą robić coś szczególnego, trochę egzotycznego. Wielu zajmuje się chińską filozofią albo japońską tradycją samurajską, zen” [3]. Społeczeństwo zaczyna interesować się tym sportem również ze względu na

to, że staje się on coraz bardziej popularny, modny, ale również jest egzotyczny. Natomiast ludzi coraz częściej interesuje również sama technika tego sportu oraz aspekt samoobrony [10]. Żyjemy w coraz bardziej niebezpiecznych czasach, a ludzie (szczególnie kobiety) pragną znać taktyki samoobronne [4].

Podsumowanie

Pandemia koronawirusa sprawiła, że każdy z nas zaczął ograniczać kontakty międzyludzkie. Rozwijająca się epidemia sprawiła, że w Polsce trzeba było wprowadzić lockdown. Jedną z restrykcji było zamknięcie siłowni i różnych klubów sportowych. Dla miłośników sportu z pewnością był to ogromny cios. Społeczeństwo stopniowo zaczęło prowadzić bierny tryb życia. Ludzie coraz rzadziej uprawiali aktywność fizyczną, mimo że wcześniej było to ich pasją. Aż 35% społeczeństwa w 2020 roku rzadziej trenowało niż przed epidemią. A 5 % całkowicie zrezygnowało ze sportu. Niektórzy właściciele klubów sportowych, gdzie prowadzone są sztuki w czasie lockdownu próbowali na różne sposoby uporać się z tym problemem [2]. Wykorzystywano do tego niedociągnięcia w przepisach. Bowiem każdy kto miał ochotę mógł uprawiać sporty walki, ale tylko jeśli miał swój sprzęt. W jednym z centrów szkoleniowych codziennie jest zakłócany przebieg kursów sztuk walki [13]. Z oświadczeń centrum szkoleniowego wynika, że obecnie nie prowadzi siłowni ani zajęć typu fitness, ale wyłącznie kursy sztuk walki oraz treningi funkcjonalne z wykorzystaniem sprzętu własnego uczestników zajęć, a działalność ta, jest zgodna z obowiązującymi przepisami [4] [10]. Podczas wykonywanych kontroli zdarzyło się dużo nielegalnie działających klubów. Sztuki walki są sportem, który trzeba trenować w klubie specjalnie do tego przeznaczonym [10][13]. Tylko tam są odpowiednie warunki do ćwiczeń, jest bezpieczeństwo. Ze względu na ewentualny wypadek nie ma możliwości, aby uprawiać ten sport w innym miejscu, np. w plenerze. Dodatkowo jest to charakterystyczny sport, gdzie zawodnicy muszą cały czas siebie wzajemnie dotykać. Jak wiadomo, wirus rozprzestrzenia się drogą kropelkową, więc ewentualne ryzyko zakażenia jest większe niż np. podczas biegania. Miłośnicy sportów walki dla swojego bezpieczeństwa musieli ograniczyć swoje treningi. Ich dyscyplina jest szczególnie niebezpieczna.

Bibliografia

1. Abraham M.F., *Modern Sociological Theory. An Introduction*, Delhi Oxford University Press, Bombay – Calcuta – Madras 1982;
2. Borys B., *Sytuacje ekstremalne i ich wpływ na stan psychiczny człowieka*, AM w Gdańsku, Gdańsk 2004.
3. Cynarski W.J., *Sztuki walki budo w kulturze Zachodu*. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej. Rzeszów, 2000

4. Dragan M., Zdrowie psychiczne w czasie pandemii covid 19, Wydział Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020.
5. Gontarczyk A., Dowbor T., Aktywność sportowa Polaków, Raport z badania TNS Polska, Wrzesień 2015, Warszawa.
6. Kawula S., Komplementarność w analizie życia rodzinnego - ujęcie nauk społecznych. W: Pedagogika rodziny. Obszary i panorama problematyki, red. S. Kawula, J. Brągiel, A. Janke, Toruń 1998.
7. Kobierecki M., M., Kultura fizyczna a kultura, Zeszyty Naukowe Zbliżenia Cywilizacyjne, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa we Włocławku, Włocławek 2016.
8. Kosiewicz J., Socjologia sportu w Europie – perspektywa historyczna i badawcza., AWF, Warszawa 2007.
9. Kowalczyk S., Społeczno-integracyjna funkcja sportu, w: Społeczny wymiar sportu, red. Z. Dziubiński, Warszawa 2003.
10. Kowalski D., Zysiak-Christ B., Skalski D., Brzoskowska K., Swimming sport in during the COVID-19 pandemic, Scientific Journal of the Military University of Land Forces, vol. 53, nr 2, art. nr 200, s. 272-284.
11. Krawczyk Z., Od aksjologii ciała do koncepcji kultury fizycznej, [w:] Kultura fizyczna i sport w ujęciu socjologicznym. Kraków 1985.
12. Kulik T.B., Edukacja zdrowotna w rodzinie i w szkole. Stalowa Wola 1997.
13. Skalski D., Kowalski D., Grygus I., Kindzer B., Wybrane zagadnienia edukacji zdrowotnej w realizacji nordic walking w okresie pandemi, W; Kultura fizyczna i edukacja zdrowotna: wybrane zagadnienia w aspekcie pedagogicznym / red. nauk. D. Skalski, B. Kindzer, Starogard Gdański 2021.
14. Wohl A., Socjologia kultury fizycznej. Zarys problematyki, t. I, II, AWF, Warszawa 1979.
15. Woynarowska B., Edukacja zdrowotna, PWN, Warszawa 2011.

Ірина БАРАНОВСЬКА

кандидат педагогічних наук, доцент

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

ПРОБЛЕМА ВИБОРУ СЮЖЕТНОЇ ОСНОВИ ДЛЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

Танець у всі часи був пов'язаний із життям та побутом людини. Витоками мистецтва танцю стали імітація трудових процесів, ритуальні обряди та

урочистості, пластичний бік яких мав певну регламентованість та зміст, відображав настрій та емоційний стан людини. Народний танець став основою для розвитку мистецтва хореографії («хорея» – в перекладі з давньогрецької означає «танець», а «графо» – «пишу»), еволюції його елементів, форм та змісту.

Хореографія – синтетичне мистецтво, що існує в часі і просторі. Поєднуючи в собі музику і танець, хореографія завдяки особливій пластиці і виразності рухів здатна глибоко хвилювати і бентежити людей. Мистецтво хореографії, як і інші види мистецтва, є умовним, тому не варто шукати прямих аналогій між танцювальними рухами і життям, – зазначає О. Щолокова. Основним матеріалом будь-якого танцю стає пластика людського тіла, яка живе, рухається та постійно змінюється. Характер жестів та рухів передає різні відтінки людських почуттів – від радості, захвату і захоплення до печалі, смутку і страждання [5, с. 158 –161].

Мистецтво описувати танці та їхнє виконання (хореографія) невпинно розвивається та еволюціонує, зберігаючи свою синтетичну природу. Домінуючими в розвитку сучасної хореографічної культури стають процеси інтеграції. Співіснування, взаємовплив, взаємопроникнення різноманітних типів знання про мистецтво та лексику руху сприяють створенню цілісної світової моделі побудови хореографічного твору. Діалог між різними світоглядами уможливлується тим, що всі вони мають спільну основу для свого розвитку – універсальні людські цінності, котрі транслуються хореографами та балетмейстерами через еволюцію танцювальних жанрів, форм, лексики.

У хореографічному мистецтві твір складається з окремих взаємопов'язаних елементів, які розкривають, певним способом оформлюють його зміст та створюють його форму. Зміст та форма хореографічного твору не можуть існувати окремо, вони взаємодоповнюють один одного, розвиваються та змінюються відповідно до потреб часу, збагачуючи та розширюючи коло виразних засобів та мову танцю. Гармонійне співіснування змісту і форми досягається за допомогою різних прийомів та засобів, завдяки творчій майстерності та досвіду хореографа.

Танець – це мистецький твір, композиційна структура якого складається з хореографічної лексики та музики, має унікальну композиційну побудову, об'єднаний однією темою та сюжетом. Постановка сюжетного танка вимагає великої майстерності, оскільки це маленький танцювальний спектакль, що повинен мати час і місце дії, слідувати законам композиційної побудови та драматургії. Маючи давні витоки з народної хореографії сюжетні танки відображають конкретні явища з життя та побуту, з природи. Дослідники еволюції мистецтва танцю поділяють сюжетні твори на групи, де основною темою є:

- праця («Шевчик», «Коваль», «Косар», «Лісоруби», «Льон»);
- народна героїка («Опришки», «Аркан»);
- народний побут («Катерина», «Коханочка», «Волинянка», «Горлиця»);
- окремі явища природи і зображення виробничих знарядь селянина в дії («Гони вітер», «Зіронька», «Віз»);
- звичаї птахів і тварин («Гусак», «Козлик», «Бичок») [3].

Досліджуючи особливості композиційної побудови хореографічного твору, О. Емська, А. Максименко, І. Ткаченко вказують на неминуче співвідношення форми та змісту. Важливим є вибір теми хореографічного твору. Тема твору – це широке коло питань, проблем, життєвих явищ, про які розповідає танець, це суспільна проблема, життєвий матеріал, що покладений в основу. Наприклад, актуальними є теми: боротьби, праці, любові, побуту, добра і зла, дружби, історії, природи, дитинства. Автори посібника «Композиція танцю та мистецтво балетмейстера» зазначають, що тема хореографічного твору розкриває його зміст, ідея – головна думка, що розкриває цілісний сенс змісту, сюжет – подає взаємозв'язок подій, розкриває рух характерів і почуттів героїв [2, с.7-9]. Тему та ідею завжди розглядають в єдності, як основу твору. Ідея подається через живих носіїв, показ вчинків, взаємовідносини дійових осіб, зіставлення характерів. Кожне па, кожен рух, кожен окремий епізод повинен брати участь у розкритті теми, вони становлять сюжетну основу танцю. Вибір теми хореографічного твору – важливе питання, оскільки майбутній сюжет та хореографічний твір має бути цікавим як виконавцям, так і глядачам.

Отже, сюжетний танець має конкретний зміст, обумовлений тематикою, ходом подій та розвитком дії (сюжетом). «Про зміст можна дізнатися через форму. Все, що не втілено в формі, залишається лише задумом. І навпаки, форма тільки тоді художня, коли вона одухотворена, наповнена змістом» [2, с.8].

Танець потребує спілкування безпосереднього, тому що його носієм і посередником є сама людина, а інструментом вираження – людське тіло. Саме тіло людини є «матерією танцю», зовнішня структура танцю визначає його неповторне обличчя, яке складається з хореографії (рух, малюнок, його зміна), звуково-ритмічного аккомпанементу, костюму, світлоколюру, декорацій та ін.

В хореографічному мистецтві основним матеріалом для створення художнього образу слугує лексика танцю. Однак вона стає образною лише за умови цілісності композиційної побудови хореографічного твору. Окремі танцювальні «па», взяті самі по собі, ще не становлять художньої форми. В ізольованому вигляді вони не несуть ніякого певного змісту, хоча володіють

деяким колом виражальних можливостей, образних передумов. Виразні можливості окремих танцювальних рухів набувають певний характер, коли ставляться під взаємозв'язок, складаються в цілісну танцювальну форму, організовану відповідно до особливостей і вимог змісту. Форма не механічна сукупність окремих рухів, а їх цілісна система, підпорядкована змісту. Лише в якості елементів такої форми окремі рухи набувають образно-змістовний сенс [1; 2].

Композиційна побудова хореографічного твору обумовлена його змістом. Він може бути задуманий на основі запозиченого з літератури чи живопису сюжету, власного оригінального сюжету, історичного факту чи життєвого явища. Танець – це творчість руху виконавця [4]. Таким чином, хореографія ніби переймає на себе функцію слова та узагальненість музичної мови, які в драматичному театрі є носієм змістової інформації, тому посилює вимогу до емоційного наповнення рухів як втілення перебігу людських почуттів. Навіть, не маючи сюжету в традиційному розумінні, танець (класичний, історико-побутовий, сучасний, бальний чи народний), винесений на сцену та виконаний справжніми майстрами (талантами), перетворюється на виставу. Хореографія – мистецтво синтетичне, в якому музика оживає в русі, набуває дотичної форми, а рухи стають надзвичайно чутливими. Мальовничість і графічна виразність поз та положень танцюристів, барвистість костюмів створюють неповторне красиве хореографічне сюжетне дійство.

Хореографічний твір починається з сюжетної основи та задуму, що виходять з основних завдань танцювального колективу, специфіки різновиду хореографічного мистецтва, вікових особливостей та рівня майстерності танцюристів, фінансових можливостей творчого колективу (наявність костюмів, реквізиту, тощо), сценічних можливостей (техніка сцени, оформлення, тощо).

Формування репертуару театрального колективу – основа його художньо-творчої діяльності. Репертуар визначає ідейну, творчо-виконавську спрямованість театрального колективу. Цим поняттям хореографи визначають увесь хореографічний матеріал – від танцювальних вправ, етюдів, конкурсних та композиційних варіацій, ансамблевих постановок і композицій «формейшн» до хореографічних спектаклів та шоу.

Педагоги практики А. Бойко, Н. Бугаєць, О. Пінчук, С. Пінчук вказують на шляхи та способи формування репертуару танцювального колективу:

- створення балетмейстером власних хореографічних творів;
- включення шляхом реставрації до репертуару хореографічних постановок, які йдуть (або йшли) в

- іншому хореографічному колективі (як правило, з професійного в аматорський);
- постановка хореографічного твору за допомогою репертуарної збірки;
 - запрошення професійних балетмейстерів до постановки сценічних творів у нових умовах;
 - створення концертних програм, як засіб формування репертуару хореографічного колективу [1; 3].

Репертуар та тематика хореографічного колективу відображає розвиток та актуальні події сьогодення. Як приклад, наведемо виступ українських танцюристів ірпінського клубу спортивно-бального танцю «Адажіо» на Чемпіонаті Світу серед команд формейшен (м. Брауншвейг, Німеччина, 2022) із знаменною композицією «Незламні». Ця хореографічна композиція створювалась колективом у складних умовах воєнного часу, але її ідейно-тематична основа, що стали сюжетною основою дозволили показати всьому світу «силу, міць, нескореність українських солдат, незламність українців. За Україну, за Ірпінь, за Бучу.... Слава Україні!!!».

Література:

1. Бугаєць Н.А., Пінчук О.І., Пінчук С.І. Мистецтво балетмейстера. Навчально-методичний посібник. Харків: ХНПУ імені Г.С.Сковороди, 2012. 172с.
2. Енська О.Ю., Максименко А. І., Ткаченко І.О. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера. Суми : ФОП Цьома С.П., 2020.157 с.
3. Композиційна побудова хореографічного номеру URL: https://repository.ldufk.edu.ua/bitstream/34606048/7399/1/lek3_2kurs.pdf
4. Сучасна драматургія для дітей у контексті європейських традицій: навчально-методичний посібник / І. Барановська, О. Демченко, О. Жовнич, Н. Казьмірчук, І. Стахова, В. Подорожний. Вид. 1-ше. Вінниця: ВДПУ, 2022, 260 с.
5. Щолокова О.П. Методика викладання художньої культури: Підручник. К.: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2011. 286 с.

Nataliia BILOVA

*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
State institution «South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky», Ukraine*

Yu QIUTONG

*Graduate student
State institution «South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky», Ukraine*

Наталія БІЛОВА

*кандидат педагогічних наук, доцент
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»*

Юй ЦЮТУН

*здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»*

TYPES OF POLYCOMMUNICATION IN THE CHOIRMASTER ACTIVITY OF A MUSIC ART TEACHER

Abstract. *The work examines the essence and content of artistic communication in the choirmaster's activity. Polycommunication as a professional communication of a choirmaster in different planes and directions is considered. Three main types of artistic polycommunication in the choirmaster activity of a music teacher are defined: between the choirmaster and the author of the musical work, between the choirmaster and the choir artists, and between the choirmaster and the listeners.*

Key words: *choirmaster, choirmaster activity, music teacher, communication, artistic communication, polycommunication.*

ВИДИ ПОЛІКОМУНІКАЦІЇ У ХОРМЕЙСТЕРСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. *У роботі розглядається сутність і зміст художньої комунікації в діяльності хормейстера. Розглянуто полікомунікацію як професійну комунікацію хормейстера у різних площинах і напрямках. Визначено три основних види художньої полікомунікації в хормейстерській діяльності викладача музичного мистецтва: між хормейстером і автором музичного твору, між хормейстером і артистами хору та між хормейстером та слухачами.*

Ключові слова: *хормейстер, хормейстерська діяльність, викладач музичного мистецтва, комунікація, художня комунікація, полікомунікація.*

The activity of a choir conductor is extremely complex and multifaceted. It includes working with the musical text, interaction with the performers of the choir, communication with the author through the interpretation of his idea. In addition, the concertmaster and listeners are in the choirmaster's interaction system. The study of such a complex communication system requires a generalization of the types and vectors of communication carried out by the choirmaster in his professional activity. The purpose of this work is to investigate the types of polycommunication in the choirmaster's activity.

A piece of musical (choral) art is considered a communicative system, and its processing is a communicative act (Ladny, Kedis, 2019; p. 125). Communication based on an artistic image is defined as artistic communication. The artistic-communicative nature of musical art and, in particular, choirmaster's activity was studied by O. Kedis, H. Lokareva, B. Nesterovych, Xie Lifen, N. Stefina and others. Scientists agree that artistic communication is an intellectual and creative connection between the composer, the musician and the listeners. In the process of artistic communication, the transfer of artistic information is carried out, in the process of which there is a creative influence on all participants. Artistic communication is communication with a work of musical art and, at the same time, with another person through a work of art. Comprehension of the figurative content of a musical work takes place in the form of artistic communication.

It is believed that artistic communication is a process in which creativity, performance, perception and the act of communicating with a work of art are realized. (Lazareva, 2011). Choirmaster's activity involves the presence of different vectors of communication that exist at the same time. This allows us to define the professional communication of the choirmaster as artistic polycommunication. In the process of such polycommunication, the creative communication of each participant as a performer with the choral work, singers among themselves within each choral part, between choral parts, singers with the conductor and accompanist, conductor with the accompanist is carried out. Such multi-vector, creatively consolidated interconnections form a space of artistic polycommunication, involve all participants in a single artistic-figurative aesthetic-value field (Xie Lifen, 2022).

Let us consider in more detail the three main types of polycommunication in the choirmaster activity of a music teacher.

1. *Communication between the choirmaster and the author of the musical work.* This type of communication is carried out through the comprehension of musical text.

In the process of learning the artistic text, the choirmaster penetrates into the field of the author's consciousness and reads his message encoded in musical notation.

2. *Communication between the choirmaster and the choir.* This type of communication is carried out both in the process of rehearsal work and in the process of stage performance of a musical work. In the rehearsal process, the choirmaster uses both verbal and non-verbal means of communication. In the stage performance of the work, the choirmaster can influence the members of the choir only with the help of conducting techniques. Through the conducting technique, the choirmaster conveys his own will, energy message, and his vision of a musical piece.

3. *Communication between the choirmaster and the listeners.* This type of communication occurs through the chorus. Choir artists, in a single emotional and volitional sound stream, are a musical instrument in the hands of the choirmaster. By transferring his performance energy to the choir, where each part, each performer exists in a multi-communicative space, the choirmaster conveys his own artistic interpretation of the musical work to the listeners.

Thus, polycommunication in the choral master's activity is creative communication in various areas of the music-performance process. Various types of polycommunication are in constant interaction. All participants of artistic polycommunication are in emotional resonance, designed to realize the artistic content of the choral work in the best possible way.

References

1. Kedis, O., Ladny A. (2019). Komunikatyvni aspekty diyal'nosti khorovoho dyryhenta [Communicative aspects of choral conductor activity]. *Naukovi zapysky Natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriya: Pedahohichni nauky – Scientific notes of the National Pedagogical University named after M.P. Drahomanov. Series: Pedagogical sciences, № 142, P. 124-130 [in Ukraine];*
2. Lazareva, L. (2011). Khudozhnya komunikatsiya ta yiyi osoblyvosti v suchasnomu internet-prostori [Artistic communication and its features in the modern Internet space]. *Visnyk kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv – Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, № 1, P. 96-99 [in Ukraine];*
3. Xie, Lifeng. (2021). Pedagogical conditions for the development of future musical art teachers' performing will in the process of choirmaster training. *Knowledge, Education, Law, Management, № 3 (39), V. 2, 24-30 [in English].*

Марія КОРНІЛОВА

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»*

Ірина ЛЕВИЦЬКА

*кандидат педагогічних наук, доцент
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»*

ФАКТОРИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація.** У статті розглядаються сутність та специфіка процесу розвитку художньо-естетичного смаку у студентів-музикантів засобами вокального мистецтва. Виокремлюються специфічні характеристики та чинники цього виду мистецтва, а також його структурні особливості. Відзначено, що саме цей вид мистецтва є найбільш привабливим та цікавим для студентської молоді, за рахунок чого можна використовувати його як активний мотиватор для процесу педагогічного виховання художньо-естетичного смаку та формування системи духовно-моральних цінностей у майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва.*

***Ключові слова:** художньо-естетичний смак, естетичне виховання, художньо-естетичний світогляд, фактори формування художнього смаку, вокальне мистецтво.*

FACTORS FOR THE DEVELOPMENT OF ARTISTIC AND AESTHETIC TASTE OF FUTURE SPECIALISTS IN THE FIELD OF MUSICAL ART

***Abstract.** The article examines the essence and specifics of the process of development and formation of artistic and aesthetic taste among student musicians by means of vocal art. The specific characteristics and factors of this type of art, as well as its structural features, are highlighted. It is noted that this type of art is the most attractive and interesting for student youth, due to which it can be used as an active motivator for the process of pedagogical education of artistic and aesthetic taste and the formation of a system of spiritual and moral values in future specialists in the field of musical art.*

***Key words:** artistic and aesthetic taste, aesthetic education, artistic and aesthetic outlook, factors of artistic taste formation, vocal art.*

Духовне становлення особистості сьогодні є одним із найважливіших завдань виховання і навчання у вищій школі, оскільки саме воно зазнає постійної деформації, стає нестійким і тендітним в умовах сучасних реалій. У той самий час духовність є основою особистості, тим фундаментом, на основі якого людина вибудовує систему моральних цінностей, формує власні моральні установки й фокусує творчі та інші здібності.

Саме заклад вищої освіти, на нашу думку, сприяє становленню особистості в процесі соціалізації, який почався в школі, тим самим формуючи систему соціальних навичок та цінностей, необхідних для подальшого художньо-естетичного виховання (Гаркуша & Економова, 2016).

У зв'язку з цим проблема виховання та розвитку вимогливого художньо-естетичного смаку особистості є надзвичайно важливим завданням освіти в цілому, що викликане необхідністю залучення підростаючого покоління до високих зразків художньої культури та підвищення смакового критерію в оцінках художньо-стильових явищ, які розкривають світ духовних цінностей, світоглядних орієнтирів та моральних ідеалів життя.

У контексті означеного перед закладами освіти всіх рівнів постають завдання, спрямовані на піднесення естетичної складової у навчанні та вихованні, формуванні у підростаючого покоління естетичної культури, естетичної свідомості, художньо-естетичного смаку. На їх значенні наголошується в урядових документах «Національній доктрині розвитку освіти України в XXI столітті, «Національній стратегії розвитку освіти в Україні на період до 2021 року (2013)», законах «Про вищу освіту» (2022), «Про середню освіту» (2019).

Концептуальні положення естетичного виховання, формування художньо-естетичного смаку викладено у працях вітчизняних дослідників Т. Андрущенко, І. Беха, І. Зязюна, В. Сухомлинського, Г. Шевченко та ін.

Розробці питань розвитку художньо-естетичного смаку, пов'язаних з різними віковими категоріями присвячено наукові розвідки Ю. Блудової, Л. Гандзюк, М. Гейченко, Л. Гончаренко, Г. Дідич, В. Дряпіки, І. Ільїнської, Н. Зацепіної, Н. Мамчур, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, В. Стрілько, Т. Танько, В. Черкасова, О. Щолокової та ін.

Отже, художньо-естетичне виховання має складну систему, що включає такий компонент, як художній смак, який формується з різних елементів та за допомогою різних факторів. Основою художньо-естетичного виховання особистості є стійка, сформована система навичок, установок та цінностей, яка включає: 1) вміння бачити та осмислювати з різних точок зору твори мистецтва та культури; 2) здібності до вираження емоційного відгуку на твори мистецтва,

висловлювання власних почуттів та позиції щодо їх особливостей; 3) творчі вміння, які необхідні для здійснення творчої діяльності в галузі мистецтва (музика, живопис, поезія, література тощо); 4) моральні естетичні судження, базові цінності, елементи духовного розвитку та становлення (Гаркуша & Економова, 2016).

Всі вищевказані пункти, на нашу думку, можуть бути основою художньо-естетичного смаку, оскільки в структурованому вигляді вкрай схожі з його елементами. Так, можемо говорити про необхідність не лише власне теоретичних знань критичного чи мистецтвознавчого характеру, які дозволяють оцінювати твори, проводити аналітичну діяльність, а й творчих умінь у галузі створення художнього твору, його аналітико-рефлексивної оцінки.

Крім цього дослідники тенденцій та проблем естетичного виховання учнівської молоді та студентства Ю. Блудова, І. Дзюба, Н. Калашник, Лі Жуйцін, Р. Чорпіта виокремлюють основні проблемні сторони: так зване «розмиття» моральних та культурних орієнтирів студентської молоді; нерозвинена культура проведення дозвілля молодих людей; слабкі прояви соціальної активності; брак знань та загальних відомостей у галузі творчості та мистецтва тощо (Блудова, 2015; Дзюба, 2012; Калашник, 2001; Лі Жуйцін, 2019; Чорпіта, 2017). Однак дослідники вважають, що існують і позитивні тенденції в галузі художньо-естетичного виховання, які виявляються в різних сферах й можуть стати підґрунтям для виховної діяльності у закладі вищої освіти. До таких позитивних тенденцій належать: усвідомлення та прийняття молодими людьми цінностей освіти та виховання; мобільність, адаптованість до ринкових відносин та ринку праці в цілому; висока особистісна активність у сфері досягнення індивідуального успіху, у тому числі професійного; наявність патріотичних орієнтирів, прояв громадянської позиції та активності тощо (Петрикова & Румянцева, 2020).

Слід зауважити, що студентство є вкрай складним періодом розвитку особистості, який характеризується неоднозначністю, індивідуалізацією всього накопиченого до цього досвіду та комплексу здібностей, вмінь та навичок, їхньою переорієнтацією на професійну діяльність та духовну складову особистості. Головним тут можна вважати прагнення студентів більше до професійного, кар'єрного становлення, ніж морального, оскільки це видається їм найбільш актуальним у зв'язку зі сферою їхньої діяльності. Крім того, професійна діяльність багато в чому визначає міру самовідчуття особистості, яка почувається найбільш успішною та актуальною в межах виконання своїх професійних обов'язків, що багато в чому визначає її інтерес до цього. Слід звернути увагу на недостатню зацікавленість студентів у самовихованні та

формуванні індивідуального ціннісного ряду, вихованні художньо-естетичного смаку, що стає ключовим завданням педагогів закладу вищої освіти.

У своєму дисертаційному дослідженні Лі Жуйцін уважає, що для найбільш ефективного розвитку музично-естетичного смаку майбутніх фахівців у виші існує педагогічна потреба у створенні певних педагогічних умов, до яких належать: обов'язкова інтеграція художньо-естетичних дисциплін; синтез просторових видів мистецтва (архітектура, скульптура, графіка, театр, естрада, художня фотографія, декоративно-прикладне мистецтво та дизайн тощо); активне застосування різноманітних різновидів художньо-творчої діяльності; організація ознайомлення студентів із художньо-естетичними цінностями на регулярній основі з урахуванням сучасних тенденцій (Лі Жуйцін, 2019).

Всі ці умови є взаємозалежними та взаємопов'язаними, у зв'язку з чим в освітньому процесі вони повинні реалізовуватися одночасно, комплексно і регулярно.

Тут варто відзначити вплив мистецтва як надзвичайно важливого фактору, на якому ґрунтується становлення художньо-естетичного смаку у студентської молоді, особливо щодо творів музичного мистецтва (вокального, інструментального, хорового тощо). Для ефективного розвитку такої складної особистісно-моральної структури, як художній смак, зовнішнього ознайомлення з творами мистецтва недостатньо. Головне тут – це практичні, наочні приклади, своєчасне роз'яснення їхньої специфіки, відмінних рис, художньої, культурно-історичної, соціальної цінності тощо з урахуванням винятковості кожного музичного твору для обґрунтування творчої ідентифікації студента.

Таким чином отримуються якщо не первинні, то вже трохи поглиблені естетичні знання, формуються вміння правильно керувати критичним мисленням, застосовувати його як головний аналітико-рефлексивний механізм оцінки власної та «чужої» творчості (Василенко, 2003).

Особливо важливим у системі розвивальних факторів художньо-естетичного смаку вважаємо вокальне мистецтво, його засоби впливу на слухачів, місце та роль у системі світової культурно-історичної спадщини. Тут варто відзначити таке поняття, як «художньо-естетичний світогляд», що полягає в основі становлення художньо-естетичного смаку людини і вокальне мистецтво деякими дослідниками вважається універсальним чинником цього процесу (Блудова, 2015). Це пов'язано з тим, що переважна більшість молодих людей зацікавлена як у розгляді вокальних творів, так і в процесі інтерпретації, виконанні, участі у сценічно-виконавській творчій діяльності.

О. Петрикова та С. Румянцева виокремлюють критерії та відповідні їм показники художньо-естетичного світогляду в межах розвитку художньо-естетичного смаку студентів засобами вокального мистецтва. До таких критеріїв

вони відносять: 1) розвиток художньо-естетичної свідомості; 2) суб'єктну самоактуалізацію в системі духовно-моральних цінностей; 3) становлення індивідуальності на основі її творчої природи; 4) самореалізацію у творчій діяльності (Петрикова & Румянцева, 2020).

Таким чином, на основі всього вищесказаного, можемо зробити висновок, що фактори становлення та розвитку художньо-естетичного смаку студентів, пов'язані з вокальним мистецтвом та реалізацією у вокально-виконавській творчій діяльності, є особистісним базисом. На його основі відбувається розширення та поглиблення особистісних, індивідуально-творчих здібностей здобувачів, виявляється їх особистісна самостійність у втіленні художньо-естетичних ідей, виявляється інтерес до постійного культурного, професійного та особистісного розвитку, і найголовніше – відбувається активний розвиток художньо-естетичного смаку, який дозволяє молодим людям зміцнювати ціннісну систему та духовно розвиватися відповідно до власної, грамотно побудованої та цілісної духовної концепції.

Ще одним важливим елементом у системі художньо-естетичного смаку є власне музичний смак особистості, який зазнає вкрай складний шлях становлення і розвивається за допомогою становлення ціннісної оцінки музичних творів різних видів та жанрів у певних видах мистецтва.

Як відомо, основою становлення музичного (а отже, і системи художньо-естетичного смаку) є художньо-естетичний ідеал, який ґрунтується на уявленнях про цінності, що існують в межах якогось історично-культурного періоду розвитку мистецтва та соціуму (Блудова, 2015).

Вокальне мистецтво робить особливий вплив на розвиток художньо-естетичного смаку людини, оскільки супроводжує її протягом усього життєвого шляху, особливо зараз, коли музична культура стоїть у центрі уваги ЗМІ та соціуму. На жаль, сьогодні музична культура складається не завжди з якісних творів, які несуть ціннісні ідеали та морально стійкі установки. У зв'язку з цим необхідно структуровано сформувати заняття вокалом та позанавчальні заходи щодо вивчення історії музичного мистецтва, прослуховування відомих класичних, народних, сучасних композицій (вокальних, вокально-хорових, інструментальних тощо), пояснення їх значення та сутності. Таким чином можна педагогічно відрегулювати музичне сприйняття майбутніх фахівців в галузі музичного мистецтва.

Слід звернути увагу, що сьогодні метою значної кількості користувачів Інтернету є набуття популярності і на шляху до цього, молодь постійно шукає можливості для самореалізації. На жаль, в мережі Інтернет зараз є досить великий відсоток виконавців не завжди із стійкою музично-мистецькою культурою. Вкрай важливим у цьому випадку є розвиток особливої системи

художньо-естетичного смаку, яка характеризується насамперед загальним рівнем опанування музичного мистецтва та виявляється у прагненні до постійного саморозвитку та самовдосконалення у процесі творчої діяльності за наявності високорозвиненої рефлексії, цілком сформованого світогляду, володіння певною системою цінностей, активної життєвої позиції тощо (Василенко, 2003).

Таким чином, музичне мистецтво в цілому та вокальне мистецтво зокрема формує особистість як всебічно розвинену, рефлексивно чуйну та ціннісно орієнтовану структуру. Художньо-естетичний смак тут виступає елементом, на розвиток та стійке становлення якого спрямована вся творча діяльність особистості.

Резюмуючи вищесказане зазначимо, що у процесі розвитку художньо-естетичного смаку, слід враховувати вплив на молодь елементів різних видів мистецтв, у даному випадку – вокального, адже заняття вокалом є найбільш привабливими та цікавими для студентської молоді, за рахунок чого можна використовувати їх як активних мотиваторів для процесу педагогічного виховання художньо-естетичного смаку та формування системи духовно-моральних цінностей під час навчання у закладі вищої освіти.

Література

1. Блудова, Ю. (2015). Сутність та основні категорії художньо-естетичного смаку. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*, №3 (50), 28–33.
2. Блудова, Ю. О. (2015). Художньо-естетичний смак як невід’ємна складова художньо-естетичної культури особистості. *Актуальні питання методики навчання як чинника підвищення якості професійної підготовки фахівців у вищій школі*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Харків: ФОП Шейніна О. В., 78–83.
3. Василенко, Л. (2003). *Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Київ.
4. Гаркуша, Л. І. & Економова, О. С. (2016). *Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до професійної діяльності*. Київ: КУ імені Бориса Грінченка.
5. Дзюба, І. (2012). Розвиток музично-естетичних смаків школярів засобами сучасної інструментальної музики. *Рідна школа*, 10, 49–52.
6. Калашник, Н. Г. (2001). *Естетичні смаки: їх витоки і формування*. Запоріжжя: Просвіта.
7. Лі, Жуйцін (2019). *Методика розвитку музично-естетичного смаку*

- підлітків у процесі співацького навчання.* (Дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.
8. Петрикова, О. П. & Румянцева, С. В. (2020). Значення вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі фахової діяльності у вищій школі. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, 73, т. 2, 143–146.
9. Чорпіта, Р. (2017). Теоретико-методичні основи формування художнього смаку майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі інструментально-виконавської підготовки. Відновлено з: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/19161/Chorpyta.pdf?sequence=1>.

Дарія ЮНИК

*здобувачка другого (магістерського) рівню вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»*

Інга ХМЕЛЕВСЬКА

*кандидат педагогічних наук
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»*

ФЕНОМЕН ПОЛІФОНІЇ ТА ЙОГО ПОЛІХУДОЖНІЙ ПОТЕНЦІАЛ: ХОРЕОГРАФІЧНО-МИСТЕЦЬКА ПРОЄКЦІЯ

***Анотація.** Дослідження присвячене вивченню поліфонії як феномену, поліхудожній потенціал якого реалізується в різних видах мистецтва, сприяючи вирішенню різноманітних художніх завдань, пов'язаних із установами та організацією складних взаємозв'язків між елементами мистецького артефакту: художнього тексту (хореографічного, музичного, літературного), живописного твору, архітектурної споруди, драматургічного дійства тощо. З'ясовано, що в хореографії застосовується метод поліфонічної організації художньої взаємодії між виконавцями задля вираження багатоманіття людських стосунків та дискурсу навколо складних питань, як-от, життя, смерть, любов, віра.*

***Ключові слова:** поліфонія, дискурс, хореографічний хор, хореографічна меса, плюралізм, художній метод, поліхудожній потенціал.*

THE PHENOMENON OF POLYPHONY AND ITS POLYARTISTIC POTENTIAL: A CHOREOGRAPHIC AND ARTISTIC PROJECTION

***Annotation.** The research is devoted to the study of polyphony as a phenomenon, the polyartistic potential of which is realized in various art forms, contributing to the solution of various artistic tasks related to the establishment and organization of complex relationships between the elements of an artistic artifact: artistic text (choreographic, musical, literary), painting, architectural structure, dramatic action, etc. It is found that choreography uses the method of polyphonic organization of artistic interaction between performers to express the diversity of human relationships and discourse around complex issues such as life, death, love, faith.*

***Keywords:** polyphony, discourse, choreographic choir, choreographic mass, pluralism, artistic method, polyartistic potential.*

Проблема знаходження методів художнього вираження засобами хореографічного мистецтва різноманітних ідей та явищ є незмінно актуальною з огляду на основоположність прагнення митця передавати в художньо-творчому процесі думки, явища та смисли. Утім, межі художньої комунікації визначаються наявним арсеналом художніх методів кожного з видів мистецтва. У даному контексті особливої актуальності набувають процеси трансмистецького обміну, в ході яких розкривається поліхудожній потенціал певних мистецьких феноменів. Одним з таких феноменів є поліфонія, яка виникла як різновид музичної фактури, що характеризується наявністю кількох рівноправних (або майже рівноправних) голосів. Багаточисельність, інтегративність поліфонічної фактури викликає інтерес митців своїми можливостями функціонувати як художній еквівалент гетерогенних явищ, як-от людських стосунків, суспільних процесів, різноманіття простору тощо. Відповідний інтерес проявився застосуванням методу поліфонічної організації художнього простору літературних творів, архітектурних споруд тощо. Певної реалізації даний метод зазнав і в галузі хореографічного мистецтва, що проявилось виникненням таких жанрів як хореографічний хор (Р. Лабан) та хореографічна маса (Дж. Ноймаєр).

З огляду на визначене, актуальності набуває дослідження поліхудожнього потенціалу поліфонії сприяти виявленню можливостей хореографічного мистецтва передавати своїми специфічними художніми засобами різноманіття ставлень та думок стосовно незмінно фундаментальних питань людського буття.

Отже, *мета дослідження* полягає у вивченні поліхудожнього потенціалу поліфонії у контексті вирішення завдань із художнього втілення засобами хореографічного мистецтва дискурсу навколо складних проблем з галузей міжособистісних стосунків та духовного розвитку людини.

Задля досягнення мети дослідження застосовувалися *методи*: теоретичного аналізу літературних джерел з галузі філософії, психології та

мистецтвознавства; творчого аналізу медіаджерел, зокрема, хореографічних постанов; теоретичного моделювання.

Аналіз літературних джерел показав, що поліфонія досліджується ученими з погляду філософії як феномен синергійної взаємодії множини складників, які створюють єдину цілісність, зберігаючи, при цьому, власну унікальність (Letiche, 2010); з погляду мистецтвознавства досліджено художній потенціал поліфонії створювати основу для застосування особливого художнього методу розкриття множини граней особистостей персонажів у їх взаємодії у літературному творі (М. Бахтін); у дослідженнях з погляду музикознавства та музичної педагогіки феномен поліфонії вивчається одночасно як тип музичної фактури та засіб художнього мислення (Б. Асаф'єв, О. Захарова, Я. Мільштейн, В. Носіна, М. Сибірякова-Хіхловська, Н. Супрун-Яремко, Б. Яворський, J. Jordania, Н. Powers, R. Woodward). У міждисциплінарних дослідженнях феномен поліфонії вивчено у контексті виявлення взаємозв'язків музики та архітектури (В. Raadt; А. Verisha); як спільну художньо-концептуальну основу синтезійного музично-хореографічного твору (S. Carter), зокрема, у межах концепції хореомузиології (Mason, 2012).

Основний зміст. Поліфонія (грец. *poly* – багато і *phone* – голос) – різновид музичної фактури, особливістю якої є взаємодія – гармонійна та інтонаційна – декількох самостійних мелодійних ліній (голосів). Утім, як слушно зазначає Н. Супрун-Яременко (2014), поліфонічний багатоголосний склад відрізняється від інших видів багатоголосся, певними особливостями, які визначили його розвиток та естетичні особливості в епоху домінування художнього стилю бароко. Зокрема, такою особливістю є уникнення паралелізмів та прагнення до протилежності інтонаційного руху – даний принцип в основі концепції поліфонії та, одночасно, в основі її естетики. Проголошений у «маніфестному» (за висловом Н. Супрун-Яременко) трактаті Філіппа де Вітрі «Ars nova» (1320) він детермінує особливості та характер поліфонічних творів у різних видах мистецтва та, одночасно, закладає основи розвитку мистецтва в напрямі розширення його можливостей стосовно відображення складних явищ (Супрун-Яременко, 2014, с. 19).

Комунікативний потенціал феномену поліфонії досліджено С. Стюарт і П. Тібо (Stuart & Thibault, 2015) на межі дотику філософії, психології, антропології та лінгвістики. Зокрема, ученими обґрунтовано концепцію *енкінестетичної поліфонії*, яка функціонує з огляду на перманентно *реципрокний* (одночасно взаємоузгоджений і протилежно спрямований) характер афективно-комунікативної активності людини. Як доводять автори, прагнення до афективної комунікації – із оточуючими, із довкіллям, мистецтвом тощо – зумовлено безальтернативністю можливості самопізнання тільки через пізнання іншого: «...ми здатні зрозуміти себе в спільності та взаємності буття, де кожна дія, що вже характеризується своєю даністю, породжує афект, а той афект

породжує дію не тільки в нас самих, а й у всьому житті» (Stuart & Thibault, 2015, p. 115). Отже, почуття буття для кожного з нас, є по суті, почуттям *співбуття*, у якому індивідуальність кожного розкривається крізь призму *енкінестетичної запутаності* – відчуттям пов'язаності із гетерогенною множиною інших, які генерують власні афективні реакції. Таким чином, дослідження будь якої проблеми, що лежить у площині абстрактного пізнання, вимагає поліфонічного дискурсу – процесу, який, за висловом С. Стюарт і П. Тібо, представляє собою «плюралістичну модуляцію взаємодії агентів» (Stuart & Thibault, 2015).

Отже, *реципрокність* та *плюралізм* доцільно розглядати як основні принципи, що визначають методологію та естетику поліфонії. У даному контексті розглянуто поліфонію і М. Бахтіним – як метод відображення багатоголосся та різноманіття життя, а також людських стосунків та почуттів засобами літературного мистецтва. Як пише дослідник, означений ефект досягається завдяки специфічній побудові композиції літературного твору, в основі якої «принцип двох або кількох повістей, що зустрічаються та контрастно доповнюють одна одну» (Бахтин, 2002, с. 52).

Таким чином, поліфонія є феноменом, принципи функціонування якого складають концептуальну основу явищ, що виходять за межі проблем організації звукової тканини музичного твору. Означене природньо є слідством того, що мистецтво, утілюючи ідеї та почуття митця, транслює інформацію щодо аспектів буття спільнот. Досліджуючи в даному контексті поліфонічну музику І.С.Баха В. Носіна зазначає, що її характерною рисою є утілення світогляду особистості епохи Відродження, її цінностей, зокрема, цінності духовного зростання та пізнання прихованого сенсу явищ буття (Носіна, 1997, с. 4-6).

Застосування поліфонічного методу в хореографії, окрім перелічених напрямів, охоплює, також, особливості функціонування поліфонії як концептуальної основи художньої взаємодії у просторі театрального дійства. Як стверджують М. Чен, І. Пулінкала і К. Робінсон (Chen, Pulinkala, & Robinson, 2010), принцип «поліфонічної динаміки», як взаємодії виконавців, що постійно змінюється, має стати основою сучасної театральної семіотики, адже усталений комплекс театральних знаків потребує розширення та розвитку. За спостереженням дослідників, справжня творчість і справжній дискурс навколо важливих проблем, який здатна ініціювати театральна вистава, починаються там, де спостерігається «...рівність і взаємозамінність театральних знаків, що спільно створюються безліччю художніх голосів» (Chen, Pulinkala, & Robinson, 2010, p. 112).

Повертаючись до проблеми реалізації розглянутого потенціалу поліфонії у хореографічному мистецтві звернемо увагу, що згаданий вид мистецтва володіє засобами втілення усіх перелічених можливостей поліфонії та усіх її принципів. Насамперед, слід прийняти до уваги, що хореографічна вистава, у більшості випадків, є синтезійною, адже поєднується із музикою. Вивчаючи проблему

взаємодії художніх просторів музики та хореографії у межах концепції хореомузиології, П. Мейсон (Mason, 2012) зазначає, що поліфонічна музика може бути інтегрована до хореографічної вистави і, за умов дотримання принципу синергії між художніми звуком та рухом, її потенціал підлягає реалізації шляхом організації відповідного типу художньої взаємодії між виконавцями (Mason, 2012).

Серед прикладів утілення поліхудожнього потенціалу поліфонії у хореографічній композиції особливої уваги заслуговує творчість видатних хореографів Дж. Ноймаєра та Х. Шпюрлі. Зокрема, хореографічні постановки на музичні твори І.С.Баха «Різдвяна меса», «Пасіони за Матвієм» (Дж. Ноймаєр), «Магніфікат», «Гольдберг варіації» (Х.Шпюрлі).

Грандіозною за своїм масштабом та спектром висвітлених етичних проблем є постановка Дж. Ноймаєра «Пасіони за Матвієм». Даний проєкт Дж. Ноймаєра відкрив можливості хореографії, які не були актуалізовані в повній мірі. З його появою фактично відбулося становлення нового жанру – хореографічної меси. При цьому, поліфонічна фактура хореографічної меси зумовила можливість утілення складного процесу духовного розвитку людини та, ширше, спільноти, засобами хореографічної лексики та композиції. Як справедливо зазначає Г. Манор (Manor, 1991), у Пасіонах Ноймаєра винайдено нові засоби вираження сходження слова Божого до людської спільноти – через художній рух, який проходить через кожну групу голосів хореографічного хору «...подібно до тремтіння і набирає обертів, доки його не підхоплюють усі танцюристи» (Manor, 1991, р. 14).

У якості яскравого прикладу можна розглянути хореографічний хор що виконується синергійно з вокальним хором останньої частини Пасіонів за Матвієм І.С.Баха «Оплакуємо тебе» («Wir setzen uns mit Tränen nieder»). На даному прикладі можна спостерігати як певні групи виконавців хореографічно ілюструють партії голосів музичної поліфонії, зокрема, очевидним є співвіднесення за гендерним принципом. Також, можна помітити що основні музичні теми, які розвиваються протягом звучання хору, утілені певними лексично-хореографічними комплексами, які виконуються каноном відповідно до звучання тем у процесі розгортання поліфонічної фактури. Хореографічне втілення художньо-стильових рис музичного твору, який належить до стилю бароко, спостерігається у введенні риторичних фігур, зокрема, фігури хреста, яка виконується хореографами в моменти звучання відповідної музичної інтонації.

Засобами організації поліфонічної взаємодії між виконавцями втілено ідею розвитку стосунків у людській спільноті, де люди шукають надії та прагнуть духовного зростання, але кожен іде своїм шляхом. Утім місія духовного лідера – допомагати та спрямовувати. У хореографічній месі Дж. Ноймаєра Ісус, після розп'яття та воскресіння, іде поряд з людьми, які оплакують його смерть, Він підходить до кожної з груп (яка пластично ілюструє певний голос поліфонічного

викладення в музиці), стає її частиною, виконує характерний для даної групи комплекс лексичних елементів (що символізує любов до людей та готовність почути кожного) та привносить нові елементи, перебудовуючи та удосконалюючи малюнок танцю. Наприкінці поліфонічна фактура хореографічного твору набуває вражаючого рівня симетрії та досконалості композиційної побудови, при збереженні індивідуальності кожної з партій.

Висновки. У цілому проведене дослідження дозволило з'ясувати, що поліфонія – є типом гетерогенної музичної фактури та методом організації художньої комунікації, що застосовується в усіх видах мистецтва.

У хореографії поліфонічний метод організації художньої взаємодії дає змогу досягти особливого виразового ефекту, зокрема, утілити і транслювати візуально-кінестетичними засобами хореографічної виразності дискурс довкола таких питань як життя, смерть, віра, а також, відобразити багатоманіття людських стосунків. Реалізацію означеного потенціалу поліфонії засобами хореографії спостерігаємо у постановках на музику І.С.Баха хореографів Джона Ноймаєра («Різдвяна меса», «Пасіони за Матвієм»), Хайнца Шпюрлі («Магніфікат», «Гольдберг варіації»), інших митців.

Література

1. Бахтин, М. (2002). Полифонический роман Достоевского и его освещение в критической литературе. В *Собрание сочинений в семи томах* (стр. 9-56).
2. Носина, В. Б. (1997). *Символика музыки И. С. Баха*. Санкт-Петербург.
3. Супрун-Яременко, Н. О. (2014). *Поліфонія: Посібник для студ.вищих навч.муз.заклад*. Нова Книга.
4. Chen, M., Pulinkala, I., & Robinson, K. (2010). Polyphonic dynamics as educational practice. *Theatre Topics*, 20(2), 113-131. doi:10.1353/tt.2010.0094
5. Letiche, H. (2010). Polyphony and its Other. *Organization Studies*, 31(3), 261-277. doi:10.1177/0170840609357386
6. Manor, G. (1991). *Too much of a good thing*. Retrieved from Israeldance: www.israeldance-diaries.co.il/wp-content/uploads/2018/10/ANNUAL1982_too_much_too_good.pdf
7. Mason, P. H. (2012). Music, dance and the total art work: choreomusicology in theory and practice. *Research in dance education*, 13(1), 5-24. doi:10.1080/14647893.2011.651116
8. Stuart, S. A., & Thibault, P. J. (2015). Enkinaesthetic polyphony: the underpinning for first-order languaging. In U. M. Lüdtkе (Ed.), *Emotion in Language: Theory – Research – Application: Series: Consciousness and emotion* (pp. 113-134). John Benjamins Publishing. Retrieved from <https://benjamins.com/#catalog/books/ceb.10/main>

Наталія АЛГАЄВА

*Викладач вищої категорії
завідувачка відділу «Музичний фольклор»
КЗПСО «Мистецької школи № 4 м. Одеси»*

НАРОДНІ ПІСНІ ОДЕСЬКОГО РЕГІОНУ

***Анотація.** Розглянуто питання відродження та подальший розвиток народних пісень одеського регіону. Розкрито особливості відтворення мелодій та змісту пісень у процесі навчання народного співу. Акцентовано увагу на творчості етнографів, що здійснювали записи та досліджували пісні одеського регіону.*

***Ключові слова:** народні пісні, одеський регіон, українська фольклористика, спів, етнографи.*

Упродовж багатьох десятиліть Одесу називали «музичним містом». В Одесі панувала особлива музична атмосфера більше півтора століття. З численних відгуків захоплених музичністю одеситів, процитую лише деякі:

«Одесса – город музыкальный, и редкий из его граждан не страстно-пылкий меломан», — писав у своїх поетичних нарисах поет І. Бороздна, що відвідував Одесу в тридцяті роки минулого століття [2 с.53]. А ось свідчення одеського історика і літератора Олександра Дерібаса: «Если речь шла о музыке, о впечатлении, вынесенном из театра, то одессит к словам и жестам добавлял и пение – Одесса пела» [1 с.202].

Ми маємо дати гідну пошану таким етнографам, дослідникам одеського регіону як: А. М. Гарбенко (під псевдонімом А. Конощенко), О. Ф. Волошину (під псевдонім О. Хведорович Журба), О. А. Правдю́ ку, М. В. Лисенку, саме завдяки їхній етнографічній діяльності ми маємо можливість познайомитися з народними піснями, що побутували в селищах Одеської області.

Гарбенко Андрій Михайлович (під псевдонім Конощенко Андрій Михайлович) у 1927 році був обраний членом Етнографічної комісії АН УРСР. Під час службових відряджень записував фольклорно-пісенні скарби українського народу (переважно на Єлизаветградщині, Київщині, Полтавщині, Одещині та Херсонщині). Він — записав близько тисячі народних пісень. Згодом це дало змогу укласти й видати збірки українських народних пісень – «Українські пісні» (1900) та «Українські пісні з нотами» (1907—1909). Саме у період перебування в Єлизаветграді (Кропивницький), Андрій Гарбенко захопився популярними серед українських діячів фольклористичними студіями, які розглядалися учасниками місцевої громади як важливий засіб

народопізнання, збереження та популяризації культурної спадщини українського народу. Його наставником на цій ниві став Микола Васильович Лисенко, з яким молодий А. Грабенко познайомився в 1877 році. Надіслані А. Грабенком до Києва записи пісень склали золотий фонд української фольклористики. Кращі зразки місцевого фольклору, зібрані й опрацьовані А. Грабенком, згодом увійшли до трьох випусків його збірника «Українські пісні з нотами» (Одеса, 1900, 1902; Київ, 1906).

Вагомий внесок, у збиранні фольклору зробив етнограф-дослідник Олександр Федорович Волошин (під псевдонім Олександр Хведорович Журба), завдяки якому збереглися записи пісенної творчості українського народу в Одеському регіоні.

Олександр Федорович Волошин (під псевдонім Олександр Хведорович Журба) – політичний діяч УНР, член української Ради, педагог, етнограф, фольклорист. У 1878 році Олександр Хведорович перебирається з Херсонської губернії до Єлизаветграду (нині місто Кропивницький), а згодом переїжджає до м. Одеси. В Одесі починає працювати рекрутом, помічником учителя у художній школі. Паралельно з працею у школі сприяє влаштуванню вистав і концертів саме української музики та видає «Збірничок українських пісень» (1895). О. Хведорович виїжджав з експедиціями по багатьох селах Одеської, Кропивницької, Черкаської та інших областей України записуючи місцеві українські народні пісні. З 1879 року О. Хведорович починає надсилати рукописи народних пісень М. Лисенку для їх обробки. Якраз на той час він здійснював обробки народних пісень (для голосу і фортепіано для хору і фортепіано та публікує «Збірник українських народних пісень з нотами (1896;1906) . Отже, враховуючи вищесказане А. Конощенко та О. Хведорович співпрацювали з М. Лисенко.

Розглянемо одну з народних пісень, під назвою «Ой чия то черешенька» зі збірки А. Конощенко «Українські пісні з нотами. Друга сотня», записана с. Перешори, Ананьєвського р-ну. Саме цю пісню А. Конощенко надіслав своєму наставнику М. Лисенку для подальшої її обробки. Пісня має достатньо швидкий темп, жартівливий характер, виконується у дуеті чоловіка та жінки, штрих пісні legato. Діапазон пісні більше октави, що має певні труднощі для виконавців з малим діапазоном голосу. Щоб розкрити всю палітру пісні та співацького голосу виконавець перш за все має змінювати акустичну характеристику голосу: щільність та яскравість тембру, резонування, нюансування, артикуляцію, різний тип вібрато, звукоутворення тощо.

Наведемо приклад тексту пісні «Ой чия то черешенька»:

1. Ой, чия то черешенька?
 Ой, чия то вишня?
 Ой, чия то дівчинонька,
 На юлицю вийшла?
 2. Ковальова черешенька,
 Ковальова вишня,
 Ковальова дівчинонька
 На влицю вийшла.

3. Ой, як би ти дівчинонько,
 Та була багата –
 Взяв би тебе за рученьку,
 Та й повів до тата.
 4. «О як би я, козаченьку,
 Та була багата,-
 Наплювала б я не тебе,
 Ще й на, твого тата!»

Дана пісня також зустрічається і в обробці відомого українського фольклориста та хорового діяча Парфирія Демуцького. П. Демуцький був керівником Охматівського народного хору (тепер Жашківський район на Черкащині). Це був перший на Україні хор, який в основу свого мистецтва поклав народну пісню і суто народний спосіб її виконання – видатне явище української музичної культури минулого. Цей хор, можна вважати попередником таких відомих сучасних колективів, як Державний заслужений український народний хор імені Григорія Верьовки. Хор П. Демуцького виїздив у гастрольні подорожі по Україні. Він виступав у Києві, Одесі, Умані та багатьох інших містах. Слава про цей селянський хоровий колектив широко рознеслась по всій Україні. Репертуар Охматівського народного хору був на диво багатий і різноманітний (П. Демуцький навіть не встиг його повністю записати).

В оброблених піснях П. Демуцький використовував різні виконавські прийоми. Наприклад, пісні «Ой чия то черешенька» — більше відповідає, так звана, академічна манера співу з використанням високих жіночих голосів (сопрано). Також П. Демуцький дещо змінив мелодію пісні та її ритм, додавши шістнадцяті тривалості для більш легкого розспівування пісні. Змінився і текст у деяких куплетах. Це може свідчити, що пісня була записана у іншому селі чи від іншого носія.

З рукописів О. Хведоровича варто навести приклад пісні «Тихо, тихо Дунай воду несе», записаної у с. Бобрик, Ананьєвського р-ну. Пісня виконується співуче, протяжно, діапазон пісні мала секста, штрих *legato*. Пісню може виконувати виконавець з невеликим діапазоном голосу. В цій пісні добре напрацьовувати технічні можливості голосу: дихання, звуковеденням на *legato*, інтонацію, розвиток внутрішнього бачення, уяви, проникнення в емоційно-смісловий зміст вокального твору. Оскільки оволодіння навичками емоційної виразності є одним із найважливіших у процесі вивчення пісні.

Пісня «Тихо, тихо Дунай воду несе» зустрічається й в обробках М. Лисенка. Пісня виконується у тому ж самому темпі співуче, протяжно на штриху *legato*. Мелодія пісні суттєво змінена та ускладнена, зустрічається багато

форшлагів та розспівів на шістнадцяті, текст пісні місцями теж змінюється. Діапазон пісні більше октави, що ускладнює її виконання. Це може свідчити, що пісня була записана у іншому селі чи від іншого носія.

Наведемо приклад тексту пісні: «Тихо, тихо Дунай воду несе»

- | | |
|----------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| 1. Тихо, тихо Дунай воду несе,
А ще тихше дівка косу чеше, | 3. «Пливи, косо, по-під
берегами,-
А я піду темними лугами.» |
| 2. Вона чеше та на Дунай несе:
«Пливи, коло, по-під
берегами,- | 4. «Пливи, косо, тихо за водою,
А я піду у слід за тобою». |

Нажаль ми не маємо аудіо чи відео прикладу співу цих варіантів пісень, тому виконавець може опиратися лише на професіоналізм свого викладача та правильне їх трактування.

Література:

1. Літературна та музично-театральна Одеса в I-й пол. XIX ст.—Одесса, 1991 [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://kruk.odessa.ua/wp-content/uploads/book_oz/oz4.pdf
2. Поетичні очерки України, Одеси та Криму. Автор: Бороздна Іван Петрович, 1834. 53 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://bibra.ru/composition/poeticheskie-ocherki-ukrainy-odessy-i-kryma/>
3. Максименко В. С. Выдающиеся композиторы в Одессе. Одесса: Фемелиди. – Київ: Музична Астропринт, 2003
4. Одесознавство. Навчальний посібник : В.Крук, 2010, 384 с.
5. Історія міст та сіл Української РСР: В 26 томах/ Т.16: Одеська область, редкол. тому: Л. В. Гладка (голова) [та ін.]. – 1969, 909 с.
6. Конощенко А.М «Українські пісні з нотами» , Друга сотня.- Одеса 1909
7. Волошин О.Ф. «Збірка українських пісень з нотами»(О.,1896;1909)
8. Демуцький П. «Українські народні пісні Охматівського хору». Київ,1968
9. Лисенко М. обробки українських народних пісень «Купальська справа» 1903.

Dawid CZARNECKI^{1,2}**Dariusz SKALSKI**^{1,2},¹*Akademia Wychowania Fizycznego i Sportu im. Jędrzeja Śniadeckiego w Gdańsku,
Polska*²*Lwowski Państwowy Uniwersytet Kultury Fizycznej im. Iwana Boberskiego,
Ukraina*

AKTYWNOŚĆ FIZYCZNA JAKO WAŻNY ELEMENT TERAPII W DEPRESJI

PHYSICAL ACTIVITY AS AN IMPORTANT ELEMENT OF THERAPY IN DEPRESSION

Słowa kluczowe: sport, zdrowie, psychologia, depresja

Keywords: sport, health, psychology, depression

Streszczenie. Depresja, określana chorobą cywilizacyjną XXI wieku, dotyka coraz szersze kręgi osób w różnych grupach wieku. Według WHO obecnie cierpi na nią ponad 300 milionów ludzi na świecie. Depresja wpływa destrukcyjnie na wszystkie aspekty życia niszcząc zarówno zdrowie fizyczne jak i psychiczne. Badania dowodzą, że intensywny, regularny wysiłek fizyczny wykazuje mocne działanie przeciwłękowe i antydepresyjne. Depresja to choroba wieloobjawowa, która oprócz obniżenia nastroju pogarsza także napęd, czyli sprawia, że chory nie ma na nic siły, a podstawowe, codzienne czynności stanowią dla niego ogromne wyzwanie. Z tego też powodu bardzo trudno jest namówić osoby z depresją do aktywności fizycznej. Warto jednak spróbować – absolutnie nie na siłę – nakłonić chorego do pojęcia najpierw minimalnego, a z czasem odrobinę większego wysiłku fizycznego. Depresja będąc najczęstszym zaburzeniem psychicznym, staje się coraz częstszą przyczyną ogólnej zachorowalności, ale i umieralności na całym świecie. Na ogół leczy się ją za pomocą leków przeciwdepresyjnych czy też terapii psychologicznej, niemniej coraz większą popularnością cieszą się alternatywne metody jej pokonywania, takie jak ćwiczenia ruchowe [1]. Jak wskazują wyniki badań naukowych, aktywność fizyczna promuje pozytywne zmiany w stanie zdrowia psychicznego i umiejętność radzenia sobie ze stanami depresyjnymi. Mechanizm wpływu wysiłku ruchowego na stan psychiczny nie jest jednoznacznie wyjaśniony i wciąż podlega intensywnym analizom naukowym [2]. Część wyników dowodzi, że mechanizm ten jest oparty na działaniu endorfin i monoamin oraz obniżaniu poziomu hormonów stresu, w tym głównie kortyzolu. Z drugiej strony istnieją dowody wskazujące, że aktywność mięśni szkieletowych może mieć wpływ na „detoksykację” organizmu, która chroni mózg przed rozwojem chorób i zaburzeń psychicznych [3].

Ogólnie jednak, ruch i wysiłek fizyczny zmniejszają poczucie lęku i depresji nawet u osób wysoce neurotycznych. Udowodniono, że osoby aktywne, w porównaniu do osób mało aktywnych, cieszą się lepszym samopoczuciem, rzadziej odczuwają dolegliwości psychiczne lub fizyczne, takie jak obniżony nastrój czy bóle głowy. Aktywność fizyczna od lat uznawana jest za bardzo korzystną dla zdrowia. Bez wątpienia odgrywa także bardzo wartościową rolę dla dobrego samopoczucia – podczas aktywności fizycznej oraz uprawiania sportu wytwarzają się korzystne dla zdrowia i dobrego nastroju hormony, które stymulują wszelkie procesy fizjologiczne zachodzące w organizmie, poprawiają humor oraz między innymi wpływają na odporność i pracę układu immunologicznego [1].

Szereg randomizowanych badań klinicznych badających wpływ ćwiczeń na objawy depresyjne wskazuje, że osoby ze zdiagnozowaną depresją poddawane leczeniu aktywnością fizyczną miały znacząco niższe wyniki w zakresie odczuwanej depresji niż ci, którzy otrzymywali leczenie kontrolne bez ćwiczeń ruchowych [1]. Również osoby ze stwierdzoną ciężką depresją po 4-miesięczym kursie ćwiczeń aerobowych wykazywały znaczną poprawę kondycji psychicznej. Istotne, że po 10 miesiącach w grupie tej liczba osób z remisją choroby była znacząco niższa niż wskaźniki nawrotów choroby wśród pacjentów leczonych tylko farmakologicznie [4]. Dodatkowo samodzielne wykonywanie ćwiczeń przez osoby z depresją podczas okresu obserwacji było związane z mniejszym prawdopodobieństwem postawienia diagnozy depresji pod koniec tego okresu. A zatem, u osób z depresją terapia ruchowa może wiązać się ze znaczną korzyścią terapeutyczną, szczególnie jeśli ćwiczenia są kontynuowane w czasie [5]. Istotne, że w przypadku osób z depresją wysiłek związany z ruchem nie musi być o dużym natężeniu, wystarczy nawet najmniejsza, ale systematyczna aktywność fizyczna. Najbardziej skutecznie będą zatem lekkie ćwiczenia aerobowe, rozciągające czy też stretching [7]. Jak podają eksperci, aktywność fizyczna winna być „terapią pierwszego rzutu” dla pacjentów z depresją, u których receptę należy dostosować do potrzeb pacjentów, obecnego poziomu ich aktywności, preferowanego typu i intensywności aktywności. Niektórzy badacze uważają programy ćwiczeń wysiłkowych za alternatywę dla leków przeciwdepresyjnych, szczególnie w leczeniu depresji u osób starszych. Chociaż leki przeciwdepresyjne mogą ułatwiać szybszą początkową odpowiedź terapeutyczną niż ćwiczenia, po dłuższym okresie leczenia treningi okazują się być równie skuteczne w zmniejszaniu depresji u tych pacjentów [6].

Bibliografia

1. Aktywność fizyczna – ważny element terapii w depresji
<https://ncez.pzh.gov.pl/aktywnosc-fizyczna/aktywnosc-fizyczna-wazny-element-terapii-w-depresji/>

2. Blake H. Physical activity and exercise in the treatment of depression. *Front Psychiatry*. 2012,
3. Babyak M, Blumenthal JA, Herman S, i wsp. Exercise treatment for major depression: maintenance of therapeutic benefit at 10 months. *Psychosom Med*. 2000, 62(5):633–8.
4. Depresja a aktywność fizyczna <https://depresja.org/depresja-a-aktywnosc-fizyczna/>
5. Gracz J., Sankowski J. (1995) *Psychologia sportu*. AWF Poznań.
6. Grygorczuk A. (2008) *Pojęcie stresu w medycynie i psychologii*, Samodzielny Publiczny Psychiatryczny Zakład Opieki Zdrowotnej im. dr. St. Deresza w Choroszczy.
7. Zielonka A. (1999) *Rola psychoregulacji w walce ze stresem w sporcie (W:) M. Krawczyński, Sport - psychologia - zdrowie. Perspektywa badawczo-praktyczna*. Warszawa-Gdańsk.

Kostiantyn POSTOVIT

Master's student

*State institution «South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky», Ukraine*

Lyudmila STEPANOVA

Candidate of Pedagogical Sciences, Senior Lecturer

*State institution «South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky», Ukraine.*

TYPES OF FLEXIBLE AND EXPRESSIVE TECHNIQUE OF MODERN SPORTS BALLROOM DANCING (EUROPEAN PROGRAM)

***Abstract.** The thesis considers the problem of types of flexible and expressive technique of modern sports ballroom dancing. The concept of " expressive technique " is singled out. The qualities of a and expressive technique are substantiated. The importance of developing and expressive technique of a dancer is emphasized. The specifics of the development of creativity in applicants for primary art education are determined. Improvisation as types of flexible and technology of expressive technique is outlined.*

***Key words:** modern sports ballroom dancing, narrative dance, divertissement, pantomime, contact improvisation.*

The master thesis examines the problem of embodying choreographic images by means of flexible and expressive techniques of modern sports ballroom dance. In the course of the theoretical analysis of scientific sources, attention was paid to the peculiarities of flexible expressive technique in Latin American and European sports ballroom dance programs. Understanding the importance of mastering the European dance program by young dancers requires special attention. After all, this contributes to not only the technical and performing development of a dancer, but also creates conditions for a more in-depth understanding of the specifics of the European choreographic tradition and emotional and sensual perception of European culture in general.

The analysis of scientific literature allows us to make an assumption that the greatest development of flexibility and expressiveness in sports ballroom dancing is possible only in the process of improving the physical and spiritual capabilities of a dancer through mastering various types of modern, folk and classical dances.

The development of each part of the musculoskeletal system is the basis for improving the physical development of the body. A more detailed and painstaking research of the features of the muscles, the inversion of the joints, coordination, the vestibular apparatus, the width of the steps and the possibility of the height of the dancer's flight, allows us to form certain ideas about the possibility of subconscious, free and virtuosic control of the body.

Thus, flexibility in movements is depicted as an emotional filling and transmission of all the spectrum of emotions of the dancer due to stress, dynamics, volume and transfer of music through the body. The main task is to reproduce the smallest, at first glance, but such important details of the author's idea in flexible movements, in order to revive the artist's choreographic image and transfer all facets of its characteristics.

Within the framework of our thesis, we accept the definition of the concept "expressive abilities" proposed by K. Milik (2013). The researcher separates and emphasizes certain groups of expressive abilities:

1. Projective – to be capable of choosing all the necessary expressive means for drawing up different expressions and predict language activity in communication with students;
2. Organizational – to be able to create contact with students by using complex of non-verbal methods, which allow to orient in situations and to provide more active practice;
3. Actual expressive abilities – to be able to effectively use various expressive means in pedagogical communication, and also ability to demonstrate and transfer necessary thoughts, experiences and feelings to the students (Mulyk, 2013).

The expressiveness of performance and the artistry of a dancer in choreography are the aspects through which expression is most manifested. Therefore, in order to achieve the highest level of technic, most of the attention should be paid to the combination of flexibility and expressiveness in the dance and to develop their harmonious synthesis.

In the course of the theoretical review of scientific sources, the attention is paid to the following kinds of flexible-expressive techniques of modern sports ballroom dance:

1. Narrative dance or otherwise «effective dances, in which the means of choreography reproduce particular phenomena from the environment (Enska, Maksymenko, Tkachenko, 2020). This type of dances can be characterized as a development of a separate plot line on the basis of dramatic action. The content is usually built exclusively from the basic name of the dance and, most importantly, it is the effective dance that has a clear action and logic in the plot line. This type includes all kinds of dances, where the phenomena of nature, types of work and activity, folk heroics, folk life, description of birds and animals, national heroics and family ritual events are described.
2. Divertissement dance is an element of a production where there is no concept of dramatic events or a specific plot line. Of course, this dance is not one of the fundamental performances in the overall picture, but all characters of the heroes, experiences are revealed to the maximum, in which the events, the atmosphere take place is emphasized, or the time period is depicted more picturesquely.
3. Pantomime is a type of stage art, where body flexibility is almost one of the main means of reproducing an artistic image. Gestures, facial expressions, positions, feelings and movements here play an extremely important role in portraying a complete picture and demonstrating the entire course of events using the "body language" method.
4. Contact improvisation. The results of researching the sources and own performing, choreographic-teaching experience make it possible to emphasize the developmental possibilities of contact improvisation as an effective method of developing dance technique. Contact improvisation provides, first of all, the necessary basis for the development of the locomotor and vestibular apparatus. Secondly, interaction in a pair makes it possible to get to know and improve the capabilities of each dancer's body in the most versatile way.

Obviously, sports ballroom dancing will be developing even faster every year. Correspondingly, the potential of the performance technique of sports ballroom dance, which is a valuable resource for the improvement and development of dancers, also will be increasing.

References:

1. Enska O., Maksymenko A., Tkachenko I. (2020). Dance composition and choreographer's art. Sumy: Tsyoma S.
2. Mulyk K. (2013). The essence and structure of the concept of expressive abilities. South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinsky, Odesa, Ukraine
VIII International Scientific and Practical Internet Conference "Special Project: Analysis of Scientific Research" (May 30–31, 2013)

哲卿

研究生，国家机构《乌克兰南方国立师范大学，乌什斯基》
城市：敖德萨
(科学导师科学教育候选人副教授戈罗詹基纳)

中国合唱音乐研究过程中现代青年精神文化的形成

【摘要】基督教崇拜礼仪音乐也称为圣乐。基督教包括天主教、东正教、基督新教。在整部欧洲音乐史中，基督教的教堂音乐一直处于主轴地位，圣乐主要是指天主教和东正教弥撒中的礼仪音乐以及教会在祈祷时的神圣音乐。它既传达上帝给人们的启示，又表现信徒对上帝的崇敬、赞美、信靠和祈求。宗教音乐是欧洲艺术音乐的源头。在 18 世纪以前，欧洲音乐主要以教会音乐为主，而教会音乐则以圣咏为主。教会唱诗班也是圣乐崇拜的重要的形式之一。公元 1807 年 9 月 8 日，基督新教派来中国传教的第一个传教士英国人马礼逊在美国政府和美国基督教界的帮助下，来到广州进行传教活动。从马礼逊来华传教开始，基督教耶稣教在中国影响逐渐扩大。基督教圣乐也随之有了相应的发展。本文结合笔者在中国及海外华人教会诗班教授的经历，来论述基督教合唱如何影响中国当代人的精神文化，以及如何更好的诠释与表达基督教合唱。

关键词：基督教 合唱 圣乐 精神文化

Wang ZHEQING

graduate student

South Ukrainian National Pedagogical University

named after K. D. Ushynsky

THE FORMATION OF MODERN YOUTH SPIRITUAL CULTURE IN THE STUDY OF CHINESE CHORAL MUSIC

***Abstract:** The Christian worship of ceremonial music is also known as holy music. Christianity includes Catholic, Orthodox, Protestant. Throughout the history of European music, Christian church music has been on the main axis, and holy music mainly refers to the ceremonial music of Catholic and Orthodox masses and the sacred music of the church during prayer. It conveys the revelation of God to people, but also expresses the reverence, praise, trust and prayer of God. Religious music is the source of art music in Europe. Before the 18th century, European music was dominated by church music, while church music was dominated by chant. The church choir is also one of the important forms of holy music worship. On September 8, 1807, Robert Morrison the first missionary of the Protestant Christianity to China, came to Guangzhou with the help of the United States government and the American Christian community. Since Robert Morrison came to China, the influence of Christian Jesus has gradually spread in China. The Christian holy music has also been developed accordingly. This paper combines the experience of the author in the Chinese and overseas Chinese church poetry class professor, to discuss how the Christian chorus affects the spiritual culture of the contemporary Chinese people, and how to better interpret and express the Christian chorus.*

***Key words:** Christian chorus of holy music and spiritual culture*

憧憬基督教音乐不仅推动了社会文明的发展，同时对西方音乐的发展也起了巨大的推动作用。宗教音乐不仅表现了各个时代的人的情感，而且也表现了作为主体的创作者的理想、观念和情感，它决不是简单意义上的，只表现对上帝的敬虔和赞美之诗，它和任何一种音乐一样，都表现出了人的最真实、最广博、最深刻的情感。参加教会诗班的成员，大部分都是已受洗的信徒，他们对基督有清楚的认识。但是要通过合唱表达出作品深层次的情感与认知。需要对作品本身的理解，包括作者背景的了解；演唱技能的提高；内在生命的回应；对听众传达歌曲内容的动力与渴望。接下来我们以有《福的确据》为例，来展示诗班学习与献唱的过程。

1.1、基督教诗歌《有福的确据》创作背景。

这首歌的词作者是芬妮 J. 克罗斯比 (Fanny J. Crosby, 1823-1915), 芬妮一生创作了八千多首诗歌, 被喻为圣诗皇后。可是听众朋友你知道吗, 芬妮其实是一位盲人诗歌作者。

1823 年, 芬妮出生在美国纽约州一个贫穷的家庭, 在她出生仅仅六个星期的时候, 因为感冒引起了眼睛发炎, 最后又被医生误诊导致了她双目失明。后来, 芬妮的父亲在她一岁时又不幸去世了, 母亲养家糊口, 祖母则抚养她长大。爱她的祖母带领芬妮从小认识上帝, 学习上帝的话语, 背诵圣经。在圣经话语的熏陶下, 芬妮渐渐地长大了。

虽然芬妮失明了, 但她明白、认识到了上帝对她的爱, 后来在她的自传中, 芬妮写道: “我没有一刻恨过那位医生, 因我一直知道, 慈爱的神, 曾藉祂无限的慈爱与奇妙的旨意, 使我还能有机会事奉祂。”

芬妮也没有抱怨自己的失明, 在 8 岁时, 她这样写道:

哦, 我的灵魂何等欢喜
 尽管我无法看见
 我已定规在这尘世
 我要发奋自强不息
 我欢喜发出许多赞美
 其他人却无法如此
 我不会, 我也不愿
 因失明而哭泣叹息

.....

圣经给了芬妮很多创作灵感, 她 6 岁就开始写诗, 15 岁时入读纽约盲人学院, 在那里学习了钢琴、吉他和歌唱。学院的教师慕雷耐心地教导芬妮写诗, 芬妮的诗也多次获奖。22 岁时芬妮成为这所学校的老师, 教授修辞和历史。

1858 年, 芬妮与盲人音乐家亚历山大 (Alexander Van Alstyne) 结婚。

《有福的确据》是芬妮与好友克纳普 (Joseph f.knapp, 1839-1908) 一起完成的。1873 年的一天, 曲作家克纳普带着这首乐曲去拜访芬妮, 克纳普在钢琴前弹奏几遍之后, 问芬妮: “你听到这曲子里的信息了吗?” 芬妮说: “有福的确据, 耶稣属我.....”这首著名的诗歌就这样诞生了。

作为八千多首福音赞美诗的作者, 芬妮从自己的基督教信仰中汲取了许多灵感。芬妮说, 上帝的启示成为她赞美诗的来源。这首《有福的确据》诞生后, 成为最受欢迎的赞美诗之一, 在后世广为流传。

Юрій БАРАНОВСЬКИЙ

*Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Науковий керівник З. Буркацький

*кандидат мистецтвознавства, професор
Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ДУХОВОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Сучасне музично-виконавське мистецтво цікаве та багатогранне. Чільне місце належить виконавству на духових інструментах. В останні десятиліття духове виконавське мистецтво вийшло на якісно новий рівень майстерності. Зростання виконавської майстерності музикантів-духовиків явище не випадкове, а закономірне. Істотно розширилася сфера засобів музичної виразності, змінилися вимоги до технічної підготовки музикантів, якості та досконалості звучання духових інструментів. Потребою сучасної музичної освіти стало вивчення духової виконавської культури, відтворення еволюції розвитку професійного духового виконавства, вивчення та аналіз педагогічного й виконавського досвіду відомих музикантів та талановитих педагогів.

Історичні аспекти становлення та розвитку духового виконавства на Україні вивчались та висвітлювались у наукових працях В. Апатського, З. Буркацького, В. Богданова, Р. Вовка, П. Круля, С. Цюлюпи та інших. Немало наукових праць, де відомі музиканти-духовики вказують на необхідність та висвітлюють узагальнення власного виконавського та педагогічного досвіду. Науковці зазначають, що формування виконавської майстерності музиканта-духовика – важливий, складний, копіткий та тривалий процес. Становлення професійного духовика-виконавця передбачає ряд послідовних циклів освітнього процесу: музична школа (школа мистецтв) – музичне училище (коледж мистецтв) – музична академія, консерваторія, інститут мистецтв. Початкові заклади музичної освіти формують фундамент для успішності юного виконавця, закладають основи техніки формування виконавського дихання, сприяють засвоєнню особливостей застосування губного апарату, правильної постави виконавського апарату в процесі звуковидобування, допомагають здобути навички техніки гри на духовому інструменті.

На думку професора В. Апатського, якісне виконання та звуковидобування на духовому інструменті починається з вміння музиканта узгодити дихання, роботу язика, губ, пальців та слуху, тобто всіх органів, що задіяні у

виконавському процесі. Всі ці органи перебувають постійній ігровій взаємодії та складають виконавський апарат музиканта-духовика [1]. На перших етапах навчання педагогі практики віддають перевагу роботі над координаційно-технічної складовою, тобто розвитку технічних навичок учнів. Такий підхід нерідко шкодить художній виразності виконання музичного твору. Науковці З. Буркацький, М. Іванов, А. Гладких, О. Палаженко, М. Терлецький радять знаходити паритет між технічною та художньою стороною виконавства, тобто інструментальна техніка має підпорядковуватись художній виразності виконання. У виконавській техніці музиканта закладена цілісна система виконавських засобів виразності, що мимоволі відображення в силі, висоті та якості усвідомлення художнього образу музичного твору [1; 2; 8].

Аналіз наукових праць з методики навчання гри на духових інструментах, дозволив виділити основні принципи навчання: формування правильної постави повинно ґрунтуватись на знаннях анатомії та фізіології органів, що беруть участь у звукоутворенні; розвиток технічних навичок юних духовиків має відбуватись у нерозривному зв'язку з розвитком художнього мислення; процес роботи над музичним твором має бути свідомим та планомірним.

Отже, навчання гри на духовому інструменті потрібно починати з вироблення правильної постави (пози та положення тіла). Можна стояти чи сидіти, однак корпус (спина) має бути пряма, ніби тягнутися у гору. Не варто піднімати плечі та притискати до тіла плечі. Щоб досягти природного положення кисті та пальців рук, необхідно витягти руки вздовж тіла та струсити їх, розслабляючи (як під час невимушеної, щоденної ходьби). Таку форму руки необхідно навчитись зберігати в процесі гри на інструменті, який музикант тримає впевнено, але ніжно. Голову подати трохи вперед, але не опускати підборіддя. Горло має бути вільним, для формування контрольованого дихання [3].

Постава – природна, спокійна, без зайвої напруги. Виконавець має відчувати опору (земне тяжіння) в нижніх кінцівках. Нижня щелепа, шия, плечі, лопатки, зап'ястя та пальці рук – це єдиний злагоджений виконавський апарат. Продукування звуку на духовому інструменті передбачає тісну взаємодію виконавця з його інструментом, яка ґрунтується на координації фізіологічних та фізичних параметрів, що безпосередньо контролює музикант.

Основним важелем звукоутворення на духовому інструменті є дихання. Майстерність духовика-виконавця залежить від вміння філігранно ним користуватись. Гра на духових інструментах це постійне тренування дихальних м'язів діафрагми (активна під час вдиху, пасивна під час видиху) та черевного пресу (пасивні під час вдиху, активні під час видиху). Основою виконавського

дихання є вміння здійснювати контроль потоку повітря для виробництва звуку, контролювати видих [1; 5; 6; 8].

Формування виконавського дихання залежить від амбушюра (губний апарат духовика, який використовується для збудження та регулювання звуку. На перших етапах навчання гри на духових інструментах важливо навчитись герметично з'єднувати губи та мундштук, регулювати коливання тростини, та фокусувати повітряний струмінь. У практиці існують різні типи амбушюра. Залежно від типу мундштука та еталон звуку, як от: німецький амбушюр підходить до «вузьких» мундштуків та яскравого, блискучого звуку, а французький та американський – до більш «відкритих» мундштуків [1; 5; 6; 8].

На початковому етапі навчання гри на духовому інструменті, зазначає А. Гладких, складність полягає в тому, що учневі потрібно одночасно розподілити увагу між кількома діями:

- контролювати правильне положення інструменту,
- управляти своїм диханням, стежити за роботою губ, язика та пальців,
- правильно читати нотний текст, зважати не тільки на звуковисотність, а й на тривалість нот та пауз [5, с. 14].

Техніка гри на духових інструментах – це необхідна складова виконавської майстерності виконавця. Вивчаючи важливі чинники успішної виконавської діяльності музиканта-духовика дослідники В.Іванова та О.Іванов вказують на основні якості виконавця :

- доскональне володіння технологією гри на своєму інструменті;
- культура звуковидобування та інтонації;
- бездоганна технічна підготовка;
- глибоке розуміння динамічних і тембральних можливостей інструменту;
- наявність музичного чуття;
- проникнення до суті композиторського задуму;
- здатність до власної інтерпретації музичного твору;
- творче натхнення і артистизм; стійкий інтерес і сильна мотивація до музично-виконавської діяльності;
- готовність до постійного і цілеспрямованого підвищення професіоналізму;
- всебічна обізнаність з діяльністю провідних виконавських шкіл світу; постійне вивчення сучасної інструментальної музики і «заново відкритих» творів класичної спадщини тощо [4, с. 120].

Таким чином, сучасна музика, з її складною мелодикою та ладо гармонійною мовою, ставить перед виконавцями на духових інструментах завдання, які вимагають володіння важливими з технічного боку прийомами та

засобами гри, котрі ґрунтуються на складних психологофізіологічних процесах та аплікатурно-технічних навичках, основи яких закладають на початкових етапах навчання гри на духових інструментах.

Література:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособие. Киев : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2006. 432 с.
2. Буркацький З.П. О выработке новых технологий музыкального обучения в третьем тысячелетии. *Молодь третього тисячоліття: гуманітарні проблеми та шляхи їх розвитку*. Зб. наукових статей. Одеса, 2000. С. 12-16
3. До питання про навчання гри на духових інструментах URL: https://knowledge.allbest.ru/music/3c0a65625b3ac69a4c53a89421206c26_0.html
4. Іванова В., О. Іванов О. Виконавська майстерність музиканта-духовика як важливий чинник успішної професійної діяльності. URL: ibs.mfknuim.mk.ua/bitstream/123456789/800/1/
5. Гладких А.В. Методика формування виконавської майстерності на духових інструментах : навчальний посібник. Вінниця : Нова Книга, 2014. 200 с. : табл., ноти
6. Палаженко О.П. Формування художньо-виконавської техніки студентів-духовиків у процесі навчання гри на духових інструментах. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Збірник наукових праць. Випуск 8. Рівне: Волинські обереги, 2016. 188 с. С.76-79 с.77
7. Терлецький М. Методика навчання гри на духових інструментах. Рівне: Перспектива, 1994. 168 с.
8. Щолокова О.П., Мозгальова Н.Г., Барановська І.Г. Інтерпретація музичних творів – методичний аспект. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського*. Одеса : ПНПУ ім. К.Д. Ушинського, 2019. № 3 (128). С. 151-159.

Ірина МОСТОВА

кандидат мистецтвознавства

Харківська державна академія культури

ДИТЯЧІ ТАНЦЮВАЛЬНІ ТАБОРИ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКИХ МОЖЛИВОСТЕЙ

Оздоровленню дітей у літній період приділяється багато уваги. Чільне місце у системі оздоровлення дітей займають оздоровчі табори різного типу.

Значної популярності набувають тематичні літні табори, діяльність яких спрямовується не лише на вирішення завдання оздоровлення, виховання та організованого відпочинку дітей, але й удосконалення певних спеціальних компетентностей дитини. Дитячі танцювальні табори не є винятком у цій системі, а їхня діяльність актуалізується з кожним роком все більше.

Метою діяльності дитячого табору літнього відпочинку є – «реалізація права кожної дитини на повноцінний відпочинок, оздоровлення, забезпечення змістовного дозвілля, задоволення інтересів і духовних запитів відповідно до індивідуальних потреб» [3]. До цієї загальнонавчальної мети у танцювальному таборі додається необхідність забезпечення хореографічного розвитку дитини. Ці обидві складові підпорядковуються одна одній та забезпечують повноцінне дозвілля дитини з урахуванням оздоровчих норм та показників.

Танцювальні літні табори, які відносяться до профільних таборів, виконують наступні функції:

- рекреаційну (формування необхідних умов для повноцінного оздоровлення та відпочинку дитини);
- виховну (формування творчої особистості, розвиток індивідуальних якостей, морально-етична та морально-естетична робота з дитиною);
- комунікативну, у поєднанні з інтеграційною та корегувальною (формування необхідного соціального досвіду в умовах перебування у колі професійно спрямованих дітей та молоді, формування навиків співпраці у команді);
- освітню (постійне набуття дітьми нових виконавських та балетмейстерських навиків, обмін виконавським досвідом, засвоєння новітніх хореографічних методик та практик);
- розвиваючу (спрямування енергій дитини на самопізнання, самовдосконалення, самоорганізацію, а також надання дитині необхідних педагогічних інструментів задля вирішення цих завдань);
- захисну (захист дитини від негативного впливу зовнішніх факторів різного походження) [2].

Таким чином, специфіка хореографічних дитячих таборів полягає саме у його профільному спрямуванні: розвитку виконавських здібностей дитини та набуття нею нових танцювальних вмінь. Ці завдання вирішуються шляхом впровадження щоденних танцювальних інтенсивів, майстер-класів від провідних фахівців у різних видах та стилях хореографічного мистецтва, футворкінгів, що спрямовуються на удосконалення фізичних даних виконавців, теоретичних семінарів та конференцій, переглядів тематичних відео-роліків та фільмів, виконання спільних танцювальних проєктів та звітних концертів.

У буденному житті вихованець хореографічного колективу відвідує репетиції три-п'ять разів на тиждень, загальною тривалістю від однієї години до двох. При цьому повністю зосередитись лише на хореографічному мистецтві заважають буденні справи, виконання щоденних завдань, втота та інші зовнішні чинники. У танцювальному таборі дитина опиняється у цікавій атмосфері творчості разом з іншими дітьми, що розділяють її вподобання по організації власного дозвілля (однодумцями). Кількість тренувань та репетицій збільшується у декілька разів, чергування навантаження та відпочинку підпорядковане відповідно до потреб дитини та сконцентроване на хореографічному мистецтві, танцівники засвоюють нові хореографічні техніки та стилі, що збагачує палітру їхніх виразних засобів. Окрім того, дитина отримує важливий досвід спілкування з різними викладачами та тренерами, що також позитивно впливає на удосконалення виконавської майстерності. Комунікація між дітьми у хореографічному таборі сприяє засвоєнню практичного матеріалу. Виконуючи практичні завдання діти отримують перші балетмейстерські навички, досвід формування танцювальних композицій на основі вивчених раніше рухів, практику створення сюжетів, тем та ідей та подальшого втілення їх виразними засобами хореографічного мистецтва.

До літа 2022 року в Україні функціонувало багато танцювальних таборів різного спрямування («DMF Dance Camp», танцювальний табір «Панда плюс», «SalsaBO Wizards Camp», «ALL Stars Summer Camp», танцювальний табір Crazy Dance Camp, літній танцювальний табір у Львові при школі танцю «Біла Пантера», JAZZY SCHOOL DANCE CAMP та ін.). Влітку цього року, через війну в Україні, багато з них перейшли у дистанційну форму функціонування. До вже окреслених функцій додалися також:

- адаптаційна функція (адаптація дітей до незвичних умов перебування засобами хореографічного мистецтва, а також посттравматична адаптація дітей та молоді, покликана на відновлення психологічного стану);
- функція збереження накопиченого виконавського досвіду (через втрату постійного контакту з викладачем та тренером рівень виконавської майстерності багатьох танцівників потребує відновлення та збереження);
- патріотично-виховна (формування у дітей вірного розуміння дійсності в умовах інформаційних атак).

В більш безпечних регіонах України та поза її межами для танцівників у літній період продовжували пропонувати варіанти літнього відпочинку з профільним танцювальним спрямуванням, що, безперечно вплинуло на зростання виконавської майстерності серед дітей та молоді.

Література

1. Гончарова Т. В., Олійник Н. Я., Тараканова А. П. Оздоровчий заклад – центр виховної роботи з дітьми влітку // Позакласний час. 2004. № 9-10. С. 29-36.
2. Кузнецов А. М. Дитячий оздоровчий табір: психологічний аспект діяльності: Навчальний посібник. Кіровоград, 2004. 128 с.
3. Соя М., Костюк П. Сучасні погляди на роль літніх оздоровчих таборів у формуванні та підтриманні рівня здоров'я у дітей середнього шкільного віку / Молода спортивна наука України. 2012. Т. 4. С. 149-155.

Наталія ЛЕОНОВА

викладач

КЗ «Харківський фаховий вищий коледж мистецтв»

ЗАСТОСУВАННЯ ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ У РІЗНОВІКОВІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

За переглядом науково-історичних фактів герменевтика, якою ми її знаємо сьогодні, була окреслена на початку Нового часу. До того це грецьке слово не було відомим і не використовувалось для позначення методів тлумачення. На думку різних авторів визначення «герменевтика» було вперше використано, як заголовок у творі екзегета Й.Данхауера у 1654 році, який замінив слово інтерпретація на герменевтика у своїй роботі *Hermeneutics sacra sive methodus exponendarum sacrarum litterarum*. Саме з цього часу термін герменевтика використовувався у більшості заголовків творів, рукописів, промов і книг того часу, особливо у працях біблійної екзегезики протестантських авторів. Дослідження герменевтики, як методу, який здатний розкрити нові якості музичного твору, як об'єкту музично-теоретичного розгляду, можуть бути використані у методиці роботи над музичним текстом твору, у виконавській діяльності музиканта-інтерпретатора, у методиці викладання музично-викладацьких дисциплін, у музичній естетиці.

Приклади розгляду герменевтичного методу у інтерпретації музичних творів (включаючи дитячу музичну творчість) представлені у наукових доробках Л.Воєводиної, яка роздивляється проблему вербальної інтерпретації музики в умовах освітнього процесу у професійному музичному навчальному закладі пропонуючи наукові підходи та методи, які сприяють формуванню у майбутніх музикантів культури саме вербальної інтерпретації [1, С.287-288], Н.Волик (авторка у своїй методичній розробці аналізує специфіку індивідуального уроку з фаху у музичній школі з елементами казкотворчості) [2, С.46-49], Ю.Златковського (науковець у своїх дослідженнях виділяє наступні види

музичної герменевтики: авторської (композиторської), наукової (музикознавчої розробки авторського трактування), поетизуючої (суб'єктивні асоціації слухачів або виконавців) [5, С.39-40], у висловлюваннях про розуміння музичного тексту автор концепції музикознавчої інтерпретації В.Москаленко визначається, що сам спосіб фіксації музичної думки композитора, як «застиглої» у нотній графіці, спонукає до включення творчої ініціативи музиканта-дослідника [7, С.74]. Зафіксований у нотах музичний твір набуває властивостей, залишаючись самим собою, оновлюючись і навіть частково змінюючись у «біографії» його музикознавчих прочитань. Це пояснюється творчою індивідуальністю інтерпретатора-дослідника, відмінах у методиках аналізу та іншими факторами. В.Москаленко відмічає, що у трактуванні виконавцями авторського нотного запису спостерігаються три підходи: точне прочитання, прочитання з редакційними змінами, прочитання-обробка. Науковець у своїх доробках виділяє прийом гіпотези (від грец. hypothesis - підстава, припущення), як вельми ефективний засіб у музичному інтерпретуванні, використовуючи цей прийом активізується енергетика творчого пошуку, включаються допоміжні ресурси власного музично-інтонаційного тезаурусу [7, С.38]. С.Олійник та І.Тарасюк розглядають категорію виконавської інтерпретації, як фахову компетентність майбутнього вчителя, що є однією з ознак його професіоналізму, досліджуючи шлях поширення виконання творів Ф.Шопена з прикладами виконавської творчості К.Мікулі (який пропагував власні інтерпретації творів композитора) та видатної української піаністки 1-ї половини ХХ ст. Л. Колесси, яка славилася особливо чуттєвим відтворюванням музики Ф.Шопена [8, С.20-25], М.Пилаєв у своїх наукових матеріалах звертає увагу на відсутність чіткої межі між музичною герменевтикою, як методом та звичайним традиційним музикознавчим аналізом, підкреслюючи, що метод музичної герменевтики плавно й непомітно переходить до розбору форми та засобів виразності музичних творів та у аналіз його ідейно-образного, чуттєво-емоційного змісту [9], О.Полатайко визначає роль основних елементів філософської герменевтики - герменевтичної теорії інтерпретації, герменевтичного феномену, герменевтичного аналізу у підготовці студентів до педагогічної практики з художньої культури [10, С. 142-146], Д.Ушакова присвячує наукові матеріали питанням герменевтичного методу у естетичній інтерпретації музичного твору, авторка звертається до особливостей музичної герменевтики, відслідковує особливості музичного тексту та мови, вказуючи на той факт, що герменевтична методологія не є універсальною та має обмеження у порівнянні з традиційним теоретичним аналізом. Д.Ушакова підкреслює, що саме у синтезі обидва методи можуть дати позитивні результати у музично-виконавській практиці [12, С.93-97]. М.Ярко та М.Каралюс пропагують діагностування музичних творів у версії основ герменевтики музичного тексту

та методики розпізнавання цього тексту у дискурсі герменевтичного (тлумачного) практикуму [13, С. 145]. У процесі свого дослідження автори визначають, що хоча для кожного фахового музикознавця вирішальну роль має причетність до певної теоретичної школи, включаючи при цьому витoki його музикознавчої свідомості, однак правдиве усамостійнення музикознавця відбувається синкретично - в моделі синтезування та переосмислення постулатів стосовно алгоритмів тлумачного аналізу музичних творів та понять архітекtonіки у музикознавчому світогляді [13, С.147]. З монографічних матеріалів про стиль викладання Д.Ойстраха відомо, що у своїй методиці митець також використовував герменевтичний метод, стверджуючи, що у творі існує три прошарки значення: сам текст, який є втіленням задуму композитора; контекст епохи; саме підтекст твору. У подальшій роботі всі ці значення відтворюються у виконавській концепції. Співвідношення між цими значеннями Д.Ойстрах визначав наступним чином: текст не повинен маскувати підтекст, під значенням підтексту митець розумів відтворення у виконуємі музиці асоціативних образів з галузі літератури, живопису, скульптури і навіть побуту, розвиваючи в учнях самостійність мислення, вміння створювати оригінальні інтерпретації [4].

У даній статті представлені аналізи творів від початково-середнього рівня до складного рівня виконавської майстерності.

Музично-теоретичний аналіз творів Б.Дваріонаса «Ліс у снігу» та М.Степаненко «Облетіли пелюстки моїх казок» (з елементами використання герменевтичного методу дослідження та дидактичними завданнями для діагностування музично-слухових уявлень виконавського рівня).

1. Для формування емоційного відгуку на музичні твори, ступеню ціннісно-змістовного сприйняття та виявлення музично-творчих здібностей учням різновікової категорії після прослуховування музики Б.Дваріонаса «Ліс у снігу» викладач може запропонувати скласти невеликий за обсягом (для молодшого та середнього віку з елементами казкотворчості) прозовий твір-есе, що має довільну форму і висловлює індивідуальні думки виконавців. Матеріалами для створення описового есе, у цілях проникнення у музичний образ та його осмислення, може бути не тільки прослуховування виконуємого твору, але й перегляд зимових пейзажів, переданих за допомогою фарб майстрами пензля: К.Моне «Сорока», В.ван Гога «Пейзаж зі снігом», П.Гогена «Село Бретон у снігу», Х.Аверкампа «Зимовий пейзаж з ковзанярами», С.Васильківського «Зимовий вечір», І.Похитонова «Зимові сутінки», П.Левченко «Зимовий ранок». Після виконання такого виду дидактичного завдання, до змісту якого входять елементи герменевтичного методу (наприклад герменевтична бесіда), викладач з урахуванням фізичного віку та музичного розвитку виконавця переходить до

музично-теоретичного або виконавського аналізу твору, що виконується. У наступному пункті представлений вже виконаний аналіз даного твору.

2. Б.Дваріонас «Ліс у снігу». Новизна змісту сучасної музики відтворюється незвичними засобами гармонії, ладу, мелодії, ритму. Специфічні особливості музичної мови структурують нові форми, створюючи таким чином нові композиції, які помітно відрізняються від творів, написаних у класичних музичних традиціях. Найбільша відмінність між сучасною музикою і музикою минулих століть полягає у характері гармонії (відхід від тональної системи). У її сфері можуть бути доречними любі співзвуччя, які скоріше за все можуть мати відношення до іншої тональності. Всі ці факти однак не означають відмову від тональності зовсім. Ладове співвідношення виявляється якби змішаним, багато складовим, що додає даному твору багатобарвності у звучанні. Витончена метроритмічна будова, дисонантність у фактурному викладенні та багато інших стилістичних проявів характерних сучасній музиці, в певній мірі притаманні п'єсі «Ліс у снігу».

Імпровізаційна природа музичного матеріалу дозволяє визначити його форму, як просту тричасну лише умовно (тільки по деяким характеристикам), структурна розмежованість побудов визначається п'ятьма ферматами. Вступ (2 такти), I частина - 6 тактів з 3-х різних по тематизму двотактів, але з характерною зупинкою на D e-moll. Проте розв'язання у T не відбувається та середня частина починається з D F dur, але і тут не вбачається розв'язання.

Слід зазначити цей прийом, як типовий для стилістики модерну, де у музичну тканину додається фактично любе співзвуччя поза контекстом традиційного, функціонально обґрунтованого руху гармонії. Характерним для форми цього твору є той факт, що середня частина вносить відомий контраст по співвідношенню до крайніх частин. У ній використовується тематичний матеріал I частини, але підданий трансформації. Це стосується, у першу чергу, ладо-тональної та ладо-гармонічної сфери. Тремоло (2т) підводить до репризи, котра повторює тему I частини, у основній тональності (e-moll) та завершує імпровізаційним фрагментом усю інструментальну мініатюру.

Образ п'єси «Ліс у снігу» являє собою не стільки ідилічну картину, а скоріше образ таємничій, загадковий, хвилюючий, грізний.

3. У контексті аналізу за герменевтичним методом вокальних творів доречним буде звернути увагу на поетичний текст до якого написаний вокальний твір. За методами аналізу у сучасному літературознавстві суто герменевтичний аналіз відноситься до нетрадиційного за різновидом аналізу (поряд з літературознавчим, стилістичним, композиційним, лінгвістичним, компоративним (порівняльним), структурно-семантичним, філологічним, гендерним). Доречним з даної проблематики буде відмітити також існування у

літературознавстві видів традиційного аналізу («слідом за автором» - розбір та осмислення компонентів твору у зв'язку з розвитком сюжету, прообразний та проблемно-тематичний види) [11].

Твір М.Степаненко «Облетіли пелюстки моїх казок» написаний на вірш представника української поезії 20-х років ХХ ст. В.Чумака. У дослідженнях творчості поета літературознавець Т.Марчак відмічає, що стиль саме цього майстра слова виявляється не лише у опануванні ним нових тем, у пошуках нових віршованих форм, творенні нових образів, а й у збагаченні поетичного лексику власними неологізмами, метафорами, епітетами, образами-символами, які оригінально відтворювали особливості творчого стилю поета [6, С.388-389]. У поезіях «Облетіли пелюстки моїх казок», «Айстри», «Гірлянди тьмяного намиста» виразно помітні впливи естетики модернізму. Поет досить уважно ставиться до пошуків оригінальної форми слова у творенні неологізмів. Вживання прикладкових сполук, а також низки власних новотворів («мрійновтома», «зеленоземні», «блакитноквіт», «тиховійні») підтверджують глибоке знання і розуміння мови, її живого організму. Художні засоби у віршах В.Чумака виражають естетичний ідеал митця, допомагають зрозуміти його художню модель світу в центрі якої, безпосередньо, знаходиться людина. На тексти поезії В.Чумака, крім М.Степаненко, писали музичні твори і інші композитори, наприклад, партитура на вірш В.Чумака «Заклик» написана М.Вериківським.

4. М.Степаненко «Облетіли пелюстки моїх казок». За жанровою характерністю та за стилістикою даний твір відноситься до романсової лірики ХХ ст. Опір на національний фольклор простежується насамперед у мелодії (ширина діапазону, ритмічна стійкість). Однак ХХ ст. відкрило нові можливості прочитання фольклорного матеріалу, який відображений насамперед у гармонії, головними якими є функціональність та колорит. Вона збагачує музичну тканину твору (ладо-тональну, ладо-гармонічну та акустичну її основу). Гармонія ХХ ст. рясніє дисонансами, несподіваними розв'язаннями і зіставленнями акордів та тональностей, але пріоритетною її якістю стає колористичність. Всі ці чинники у певній мірі мають відношення до романсу, що розбирається.

Аналізуючи більш докладно цей твір, слід зазначити, що практично усі форми інструментальної музики зустрічаються у вокальній. Це простий та складний періоди, проста двочасткова та тричасткова, куплетна, куплетно-варіаційні форми, а також рондо, зрідка навіть сонатна форма. Однак, враховуючи той факт, що вокальна музика містить музичну декламацію слів тексту, слід зазначити у ній структурну періодичність, крім того, принципи тональної єдності, загальну єдність музичного малюнка, зокрема ритмічного-

головні риси вокальної музики. Всі фрази-двотакти розглядаємого романсу складаються у чотирьох тактові речення, а два речення відповідно складають восьми тактовий період неповторного складу із закінченням на Т основної тональності (f-moll). Цей розділ- I частина твору, II частина має таку ж структуру, основна тональність затверджується у кінці твору, особливо у фортепіанній партії (D-T). Проте Т у контексті усього висловленого крім 3-х звуків має ще й звук dis, таким чином закінчення визначається, як VI 6/5, що цілком логічно у частині складної хроматизованої гармонії.

Форма цього романсу може бути визначена, як проста двочасткова, кульмінація припадає на вокальну партію («ля» другої октави у динаміці ff), разом з цим розвинена фактурно, ритмічно та мелодично фортепіанна партія цю кульмінацію яскраво підкреслює. Усі засоби музичної виразності у своїй єдності (особливо гармонія) талановито створюють образну сферу романсу (лірика, сум, втрата, надія).

Застосування основних елементів герменевтичного методу (герменевтичної теорії, феномену, розмови, аналізу тощо) у різновіковому музичному виконавстві сприяє створенню інтерпретації твору, як прикладу композиторського стилю, враховуючи ряд специфічних особливостей індивідуального тлумачення сутності музичних текстів самим автором та епохи написання виконуємих творів, світоглядну основу творчості автора в цілому та її відображення у конкретному творі зокрема.

Література

1. Воєводіна Л. Вербальна інтерпретація музики у освітньому процесі. *Вісник Таган.інст-ту імені А.П.Чехова* : зб.наук.праць. Т. , 2016. Розділ IX. С.287-288. URL: <https://bit.ly/3E9rKx1> (дата звернення: 30.09.2022).
2. Волик Н. Казкотворчість та гра, як інноваційні форми роботи з учнями-початківцями в дитячій музичній школі. *International scientific and practical conference Topical issues of practice and science*. London, Great Britain. 2021. May 18-21. P.46-49.
3. Гогоберідзе А., Деркунська В. Теорія та методика музичного виховання дітей дошкільного віку: навч.посіб. / А.Гогоберідзе, В.Деркунська. М. : Академія, 2005. С .139-146, 215-223.
4. Давид Ойстрах. Роки становлення. *Слово*. 39(805), Листопад 10. URL: http://missiya.od.ua/publ/ob_ojstrakhe/david_ojstrakh_gody_stanovlenija/4-1-0-17 (дата звернення: 15.09.2022).
5. Златковський Ю. Герменевтичний текст: контакти з музичним змістом. *Теоретичне музикознавство на межі століть*. Мн. : Білорус.держ.акад.музики, 2002. С.31-42.

6. Марчак Т. Мовні засоби виразності у циклі поезій Василя Чумака «Мрійновтома» *Наук. праці Кам'янець-Подільського національного університету ім.Івана Огієнка*. Кам'янець-Подільський, 2009. Вип.20 «Філологічні науки». С.388-390.
7. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навч.посіб. Київ : Б.в., 2013. С.38-52, 55-71.
8. Олійник С., Тарасюк І. Виконавська інтерпретація, як фахова компетентність майбутнього вчителя. *Теорія і практика мистецької освіти*: зб. наук. праць. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2021. С.20-25.
9. Пилаєв М. Про герменевтику як метод музичного аналізу. *Вісник КазДУКІ*. 2014. №1. URL: <https://bit.ly/3T5rvaz> (дата звернення: 27.09.2022).
10. Полатайко О. Герменевтичний аспект підготовки студентів до педагогічної культури. *Наук.часопис Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова*. Серія 14.Теорія і методика мистецької освіти. 2014. Випуск 16(2) Ч.2. С.142-146.
11. Типи аналізу твору *Педпортал*. URL: <http://liturok.in.ua/metprak/66-leksya-z-analzu-literaturnogo-tvoru.html> (дата звернення: 15.09.2022).
12. Ушакова Д. Естетична інтерпретація музичного твору як предметне поле герменевтики. Т. : Грамота, 2020. Том 13. Випуск 4. С.93-97.
13. Ярмо М., Каралюс М. Аналіз музичних творів у версії герменевтики музичного тексту. *Молодь і ринок*. 2020. № 3. С.145-151.

Małgorzata Urszula KASZOWSKA

*Akademia Wychowania Fizycznego i Sportu im. Jędrzeja Śniadeckiego w Gdańsku,
Polska
Lwowski Państwowy Uniwersytet Kultury Fizycznej im. Iwana Boberskiego,
Ukraina*

WPLYW TOWARZYSTWA GIMNASTYCZNEGO SOKÓŁ W ROZWÓJ WYCHOWANIA FIZYCZNEGO NA ZIEMIACH ŁAŃCUCKICH W LATACH 1914-1918

Słowa kluczowe: towarzystwo gimnastyczne Sokół, Łańcut, wychowanie fizyczne, Władysław Gliński, sokolnia, gimnazjum realne

Wstęp

Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół” w Łańcucie, założone w 1891 roku, należy do najstarszych i najbardziej zasłużonych polskich organizacji krzewiących szeroko pojęto kulturę fizyczną na ziemiach łańcuckich. Sokolstwo Polskie założone we Lwowie w 1867 r. od samego początku kierowało się w pracy dydaktyczno-

wychowawczej hasłem „Mens sana in corpore sano”, czyli w zdrowym ciele zdrowy duch. Dewiza ta ujmowała istotę programu, zakładającego fizyczne i duchowe odrodzenie narodu polskiego. W praktyce ideę tę rozumiano jako rozwój tężyzny fizycznej i moralnej oraz pogłębianie świadomości i kultury narodowej poprzez pielęgnację tradycji, upowszechnianie rodzimego dorobku kulturalnego. Od samego początku istnienia sokolni w Łąncucie miejscowa społeczność mogła korzystać nie tylko z jej dobrodziejstw materialnych, ale także dobrze wyszkolonej kadry.

Problem badawczy

Pierwsza ogólnokształcąca szkoła średnia w Łąncucie została zorganizowana w 1907 roku z inicjatywy Bolesława Żardeckiego, posła do Sejmu Krajowego, jako prywatne miejskie gimnazjum klasyczne. Początkowo było to tylko gimnazjum męskie, jednak od 1910 roku przyjmowano również dziewczęta w charakterze hospitantek. Już w 1879 roku wprowadzono gimnastykę jako przedmiot obowiązkowy do wszystkich szkół w Galicji. Formalne zarządzenie nie oznaczało jednak rzeczywistego wprowadzenia gimnastyki do programu nauczania. Główną przyczyną trudności w faktycznym wprowadzeniu gimnastyki do szkół był stan ich budownictwa i wyposażenie. Sal gimnastycznych nie było, a niewielkie środki finansowe nie pozwalały na zakup niezbędnego sprzętu.[8,9] Podobny problem miał ówczesny dyrektor łańcuckiej szkoły - brak sali gimnastycznej. Dzięki dobrej współpracy z łańcuckim gniazdem młodzież gimnazjalna korzystała z miejscowej sali Sokoła, którą szkoła zaopatrzyła w niezbędny sprzęt do ćwiczeń gimnastycznych, boisk Sokoła, na których odbywały się gimnastyka oraz gry i zabawy młodzieży.[2,7] Kolejną poważną przeszkodą, utrudniającą wdrożenie gimnastyki jako przedmiotu szkolnego, była sytuacja kadrowa. Nauczyciele nie mieli odpowiedniego przygotowania do prowadzenia zajęć. Niejednokrotnie rolę tę przejmowali odpowiednio przeszkoleni naczelnicy sokoli. W łańcuckim gimnazjum nauczycielem wychowania fizycznego został profesor Władysław Gliński, który w 1906 roku zdał we Lwowie egzamin na nauczyciela gimnastyki w szkołach średnich. Poza obowiązkami nauczycielskimi rozwijał owocną działalność na terenie Towarzystwa Gimnastycznego Sokół w Łąncucie, pełniąc obowiązki naczelnika gniazda, a później prezesa.[2] Wychowanie fizyczne w łańcuckiej szkole (1912/1913) rozwijane było w 4 kierunkach: jako ćwiczenia gimnastyczne, gry i zabawy ruchowe, sport i harcerstwo.[3] W latach późniejszych (1913/1914), oprócz gier i zabaw, młodzież uprawiała grę w kręgle i tenisa na korcie dierzawionym od Sokoła. Dzięki temu liczba biorących udział w zabawach wzrosła z 31% do 60%. W klasach starszych od czasu do czasu zamiast gimnastyki wplatano naukę szermierki, chcąc zaznajomić młodzież z najważniejszymi zasadami.[4] Nowością w rozwoju fizycznym młodzieży była nauka strzelania dla uczniów klas VII. Nauka odbywała się dwa razy w tygodniu początkowo w sali Sokoła, gdzie uczono władania bronią, teorii strzelania i strzelania pokojowego, później na

strzelnicy wojskowej strzelano ostrymi nabojami.[5] W latach 1914/1916 poświęcano więcej czasu mustrze, którą prowadzono wg regulaminu Sokoła starsi uczniowie odbywali ćwiczenia z karabinami. Uczniowie pobierali naukę o terenie i poświęcali swój czas na teoretyczne przygotowanie ćwiczeń wojskowych, które odbywały się w myśl rozporządzenia Ministerstwa Wyznań i Oświaty raz na miesiąc. W tym czasie gimnastyka odbywała się w jednej z sal szkolnych, gdyż budynek Sokoła zajęty był przez wojsko. Ćwiczenia wojskowe odbywały się na terenie okolicznych miejscowości. Obejmowały one: marsz podróży 7 km, marsz zabezpieczony, służbę wywiadowczą, postój zabezpieczony, warty polowe, warty główne, placówki, tworzenie linii tyralierskiej, musztrę kompanii, ćwiczenia z markowaniem przeciwnika, rozwijanie i ruchy tyralierki, patrole wywiadowcze, połączenia dwóch plutonów maszerujących z różnych stron, tworzenie i ruchy linii bojowej. Kierownikiem ćwiczeń był Władysław Gliński. Z powodu braku amunicji nauka strzelania została odwołana.[5] W takiej formie prowadzone były zajęcia aż do roku 1920.

Material i metody badań

Wykorzystaną techniką badań w pracy jest metoda analizy piśmiennictwa w kontekście historyczno-terytorialnym celem określenia okoliczności występowania podejmowanego zagadnienia w literaturze przedmiotu na terenie miasta i powiatu łańcuckiego. Dokonano analizy sprawozdań dyrekcji szkoły, która jest przedmiotem badań oraz oryginalnych, ręcznie pisanych protokołów z walnych zgromadzeń Sokoła, które są niejednokrotnie jedynym źródłem rzetelnej informacji o działalności i zasługach druhów i działaczy gniazda łańcuckiego.

Podsumowanie

Sytuacja z nauczaniem gimnastyki w szkołach ludowych i średnich przedstawiała się bardzo podobnie – braki kadrowe, zbyt ubogie wyposażenie sal gimnastycznych, czy ich całkowity brak uniemożliwiał realizację założeń programu nauczania. Dlatego w celu szybkiego i sprawnego poprawienia sytuacji wydano w 1878 roku polecenie radom okręgowym, by *w miastach, gdzie istnieją towarzystwa sokole i oświadczają gotowość bezinteresownego prowadzenia ćwiczeń gimnastycznych, a nauka ta dla braku Sali lub boiska gimnastycznego się nie odbywa, z zarządkiem takiego towarzystwa weszły w rokowania i porozumiały się z nim, co do bezpłatnego udzielania nauki gimnastyki uczniom szkół ludowych w budynkach sokolich aż do czasu, w którym szkoły zostaną zaopatrzone w sale i boiska gimnastyczne.*[8,9] Łańcucki Sokół inicjatywę tę przyjął i podjął współpracę w zakresie organizowania lekcji gimnastyki dla łańcuckiej młodzieży szkolnej. Dzięki temu ruch sokoli przyczynił się bardzo dużym stopniu do rozpowszechnienia gimnastyki wśród młodzieży szkolnej.[1,6] Wielu młodych adeptów gimnastyki i ćwiczeń wojskowych zasiliło szeregi łańcuckiego Sokoła.

Piśmiennictwo:

1. Praca zbiorowa pod red. Stefana Inglota, *Gimnazjum i Liceum im. Henryka Sienkiewicza w Łańcucie*, Łańcut 1965
2. Stanisław Koprowicz, *Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Gimnazjum Realnego w Łańcucie za rok szkolny 1912/13*, Łańcut 1913
3. Stanisław Koprowicz, *Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Gimnazjum Realnego w Łańcucie za rok szkolny 1913/14*, Łańcut 1914
4. Stanisław Koprowicz, *Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Gimnazjum Realnego w Łańcucie za lata szkolne 1914/16*, Łańcut 1916
5. Wroczyński R., *Powszechne dzieje wychowania fizycznego i sportu*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1985
6. Wroczyński R., *Dzieje wychowania fizycznego i sportu, Od końca XVIII wieku do roku 1918*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1971
7. Denisiuk L., Fidelus K., Krawczyk M., *Elementy teorii i historii wychowania fizycznego*, Warszawa 1969
8. Pamiętnik V. Zlotu Sokolstwa Polskiego w Krakowie w dniach 14-16 lipca 1910, Lwów 1911
9. *Protokoły z Walnych Zgromadzeń Sokoła w Łańcucie*, Łańcut 1914-1920

Oleksandra VASYLIEVA

Master's student

State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», Ukraine

Scientific supervisor L. Stepanova

candidate of pedagogical sciences

State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», Ukraine

**THE TECHNICAL SKILL OF A DANCER IS THE HIGHEST FORM
OF HIS PERFORMANCE POTENTIAL**

Abstract. *The research is devoted to the problems of artistic and pedagogical design as one of the highest forms of his performance potential. The technical skill of a dancer considered as a method of creative practical activity of applicants for higher education. The specifics of the development of technical skill of a dancer in applicants for primary art education are determined.*

Key words: *technical skill, performance potential, artistic expression, improvisation.*

Every direction of dance art, performance technique and artistic expression have a great importance. Potential (from Latin *potentia* - strength, power) can mean a set of all possibilities, funds in different areas, industries means "spare" possibilities. The qualities of people (human) that fundamentally affect the results of the activity which they are involved in one or another sphere (spheres) of activity are human potential (Semotyuk, 2011). Having these formulations, we can say that the highest form of performance potential in choreography is performance skill which is one of the most important component of training of children pupils students of choreographic groups institutions and studios. Just a high level of performing skill makes the performance bright and memorable, and every high qualified performer becomes in demand and competitive on the labor market.

If you break into the performance skill of a dancer into its component parts, then the base will be, first of all, individual abilities musicality technical knowledge and skills, bright expressiveness and emotionality - all this together it is an integral component of performance potential. Together it makes up professional equipment. If we consider all the components, we find out that this equipment consists of the possession of technical techniques, the ability to subordinate them to the task of creating a plastic artistic image (sometimes it is called expressiveness, acting skill) and the ability to work independently.

Everything can be achieved only as a result of consistent and systematic educational work. In order to adequately meet the requirements of the time, the performance of the dance must, first of all, be competent, correct, free, relaxed and artistic highly. Only during the process of systematic training and upbringing, the performer acquires technical literacy and expressiveness becomes stronger and more flexible in mastering the material and his movements acquire harmony and completeness.

Aesthetic and technical requirements for the performing skills of dancers have been developing over many centuries. Performing skill, based on traditions, was created in accordance with the requirements of its time. No matter what innovations are brought to choreography at times, no matter what modern directions and techniques appear on the stage, classical exercises is still the main core of professional executive training, on the base of which other dance techniques are developed.

Understanding the physical capabilities of one's body, which classical dance provides, promotes self-confidence, prevents the appearance of various psychological complexes, and promotes the expression of one's individuality. It allows revealing all sides of creativity, helps the dancer to express his perception of the world, to make sense of the world and himself in the world. Open your performance potential. "We express life in dance. We want the viewer look at each of our numbers, feel the soul of the people, their habits, customs, aspirations; we look for the aesthetics and the

plasticity that corresponds to modernity." Smirnov in his *Art of the Ballet Master*, referring to the words of I. Moiseev, tells us about the possibilities (Smirnov, 1986). "Mainly, the modern choreography is based precisely on the searching a new funds of artistic expression, on experiments that open up new ways of artistic embodiment. The famous Spanish dancer and choreographer Emilio Greco said in an interview for the film "The Real and the Future Body": "I have always been interested the moment of transformation of the body which can be brought, as a kind of metamorphosis, when the body ceases to be a body. How to know the simplicity and complexity of it?" (Nikitin, 2006 p.6). The phenomenon of modern choreography is the absence of mandatory movements and poses, its main goal is the formation and disclosure of the individuality and special features of each dancer.

On the edge of the 20th and 21st centuries improvisation as a performing practice came to the fore in dance. The word improvisation in translation from Latin means suddenness. In the works of scientists, improvisation is understood as "a type and dance system of modern choreography" (Plahotniuk, 2010, p. 98). Already in the 1980s and 1990s pp. improvisation becomes one of the key components of dance productions and choreographic systems. Improvisational methods are constantly used as a means of creating and staging certain choreographic compositions, by that becoming integral components of the choreographic process and dance, becoming a source of movement expansion. Scientific researchers and practicing teachers consider improvisation as a way to increase the general level of dance ability of the performer (Berezova, 1981). This regard, improvisation can be interpreted as a method of finding new choreographic vocabulary, a means of developing a unique choreographic language, etc. Therefore, improvisation can and should be used in the educational process as a comprehensive means of developing a dancer, because it is precisely in improvisation that a child, student, or student is liberated, because she (he) have not to imitate the dance of others, which is often very difficult. It was noticed that it is easier to arouse the interest of a child, pupil, student in dance precisely during improvisation.

Having formulated and analyzed definition of the concept of "improvisation", it is possible to imagine it as an expression of the dichotomy "tradition-innovation", in the content of which improvisation is a component of creative activity that accompanies the process of creating an artistic work - from the formation of the idea to its execution, for the viewer. Improvisation can be imagined as a three-level subsystem in the system of human activity. At the institutional level, it is represented as a subsystem of human activity; on the functional level - activity in the subsystem proceeds according to the laws of creativity; at the social level, this phenomenon is dialectically connected with tradition, with experience, acts as a study, as a type of

public creativity, as well as an independent genre, in which the analyzed phenomenon is most fully expressed.

Improvisation is called "real dance" or "spontaneous choreography", the ability to profitably use one's body and its capabilities, space, interaction with dance partners, sports and acrobatic technique. Improvisation is the most important direction of choreographic thinking, the organization of dance form, the specifics of dance performance, presenting as the principle of creating a choreographic image or a choreographic work.

Sports and acrobatic technique becomes the improvement of performance skills. The use of acrobatic elements in choreographic art is due to the constant technical and artistic development of modern dance (Plahotniuk, 2010).

The process of creation requires new solutions with the emergence of new modern artistic images, the growth of skill, psychophysical training of dancers of the new generation. The issue of education and organization of the educational process in choreography, the formation of performance skills attracts the attention of many scientists and researchers and remains relevant today. In this regard, the fundamental works of N.V. are particularly valuable for us. Sheremetyevska "Dance on stage", B.M. Sobinov "Dancing Gymnast", V.P. Korokin "Acrobatics", G.O. Berezov "Choreographic work with preschoolers", O.I. Chepalov's "Choreology", extremely important from a methodological and practical point of view are the book "Fundamentals of classical dance" by A. Ya. Vaganova and V.Yu. Nikitin "Partner training", "An innovative approach to the professional training of ballet masters of modern dance".

Modern choreography makes it possible to expand the range of dance movements, to improve the vocabulary of sports and acrobatic movements, it gives the opportunity to create a new kind of art, individuality and improvisation. The process of development of choreographic art changes under the influence of free improvisation, which is a connecting link between experience, performance skill and style, which are formed under the influence of innovation. «Modern choreography expands the amplitude of dance movements, improves the vocabulary with sports and acrobatic movements, forming a new type of art, formed under the influence of socio-political, philosophical, technological, stylistic characteristics of the culture of the 20th century...»(Plahotniuk, 2010). All this «...discovered improvisation and individuality in dance, and also stabilized its synthesized structure» (Sharinov,2010).

The process of development of choreographic art changes under the influence of free improvisation, which is a connecting link between experience, performance skill and style, which are formed under the influence of innovation. The ability to freely master performance skills with the help of sports and acrobatic techniques gives the opportunity to create new directions in choreography. New opportunities in the

pedagogical process. Acrobatics has become an integral part of the technical training of a dancer. With its help, a more perfect movement culture of the performer is cultivated, expressiveness of movements is enhanced, body flexibility, coordination abilities are developed, all physical data of the performer are developed, sports and physical training is improved (Corkin, 1983).

Performing skill is a certain component that includes the dancer's technique, his technicality, his performing skill as a dancer and as an actor, the highest form of performing potential. Each component can be developed in a dancer without the other, but in this case it cannot be said about the performer that he possesses performance skill. Any technically correctly performed movement should contain not only a scheme, but also expressive meaningful dancing, and the dance, in turn, should convey the emotions and expressiveness of the dancer. Each dancer, going on stage, must know exactly what role he has to show the audience, because you cannot go out dancing "Hopak" with the mood of a Ukrainian round dance, the idea of the production will not be revealed in the sense in which the choreographer wanted to convey to the audience. Even if the number is technically performed brilliantly, but there are no emotions on the stage, expressive colors, this number will be considered a failure, it will simply not be interesting to the audience, accordingly, it will not be understood.

Having considered the main forms and methods of work to improve the performance skills of children, pupils, students of the choreographic team by means of mastering the skills of sports and acrobatic techniques, it can be noted that the main form of choreography classes is, of course, the lesson. It is during the lesson that the main technical and artistic components of performing skills are formed. At the same time, classical dance as a system of plastic expressiveness has a special role in the technical and artistic training of a member of a choreographic collective. Classical dance is in the entire of choreographic system. Preparation is the base, the first stage in learning dance.

Having conducted research and experimental work on improving the performance skills of children, pupils, students of the choreographic team, it can be noted that the introduction of elements of sports and acrobatic techniques into the structure of the class increases the performance skills of the performers. By acquiring the experience of plastic interpretation of music, students master not only various motor skills and abilities, but also the experience of creative interpretation of music, its emotional and physical expressiveness. In each generation, over time, new trends appear, which are determined by the time. New technology, innovations in pedagogy, scientific and technical progress, all this changes the generalization of the term and practical experience of mastery, executive potential.

References

1. Berezova, G. O. (1989). Khoreorafichna robota z doshkil'nyatamy. 2nd ed. Kyiv: Musical Ukraine,
2. Corkin V.P. (1983). Akrobatyka. Fizkul'tura y sport. <https://www.phantastike.com/sport/akrobatika/html/>
3. O. Plahotniuk (2010). Vykorystannya akrobatychnykh elementiv v suchasniy Khoreografiyi. Visnyk Mizhnarodnoho Slov'yans'koho universytetu : zb. nauk. prats Kharkiv: 2010. issue No. 2, Volume XIII. P. 96-101.
4. Smirnov V. G. (1986). «Mystetstvo baletmeystera», posibnyk dlya studentiv. <http://elib.nakkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/1617/%D0%A1%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B2>
5. Semotyuk O. (Ed.) (2011). Suchasnyy slovnyk inozemnykh sliv. Kyiv : Ranok
6. Sharykov D. I. (2010). Teoriya, istoriya ta praktyka suchasnoyi khoreografiyi: Monohrafiya. Kyiv: KyMU
7. Nikitin V., 2006 Innovatsiynyy pidkhid do profesiynoho navchannya baletmeysteriv suchasnoho tantsyu. Monohrafiya http://library.lgaki.info:404/2017/НИКИТИН%20В_Иновационный%20подход%20.pdf

Ян ЧЖЕЮЙ

*здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
Національна музична академія України імені П.І. Чайковського
Науковий керівник Ю. Василевич
Заслужений артист України, професор
Національна музична академія України імені П.І. Чайковського*

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ШКОЛИ ГРИ НА КЛАРНЕТІ ТА САКСОФОНІ В КИТАЇ

На початку ХХ ст. в систему китайської музичної освіти проникли європейські тенденції, які стали поштовхом для активного розвитку інструментального виконання, що давало композиторам змогу писати концертні твори для конкретних колективів та сольних виконавців. Шанхай став центром музичної освіти в 20-ті роки ХХ ст. В школах впроваджували уроки музики, спочатку хорового співу, згодом – інструментального ансамблевого виконавства. Шкільні самодіяльні колективи виконували досить складні твори, що свідчить про рівень підготовки юних музикантів. Всі бажаючі мали змогу записатись в музичні гуртки та вчитись грати на обраному інструменті. Хлопчиків здебільшого приваблювали духові, багато з них стали відомими музикантами.

Більше частину шкільних ансамблів складала духові бенди, грали популярні твори, значну частину яких складала джазова музика, що розповсюдилась світом завдяки першим грамофонним платівкам.

Китайські композитори отримали можливість навчатись в європейських музичних закладах, там вони опанували класичні форми, гармонію, поліфонію та користувались цими знаннями при написанні власних творів, таким чином, поглибилась інтеграція китайської та європейської традиції – вже на рівні музичної структури. В цей період китайські композитори пишуть багато творів для дітей. В фортепіанних творах для дітей Хе Лутіна, Дін Шаньде, Лі Інхая та ін. спостерігається синтез китайської народної творчості, мелодики пісенного та танцювального фольклору та традиційних сценічних жанрів (пекінської опери). Активно розвивається музична освіта: «Третьою хвилею музичної діяльності під впливом Заходу стало створення в Китаї мережі педагогічних коледжів, музичних консерваторій, науково-дослідницьких інститутів та університетських кафедр. Створені вперше у 1920-ті роки, навчальні програми в цих закладах сьогодні включають в себе навчання гри на китайських національних інструментах (ерху, піпа, зурна, сона, ді, шен тощо) та викладання історії китайської музики. Тим не менш, студенти, які вивчають музичне мистецтво західного стилю, переважають, а курси вивчення китайської музики створені на кшталт західних методик викладання» [4].

У відкритій в 1927 році Шанхайській консерваторії вивчали оркестровку та композицію. В 30-ті роки було відкрито класи духових інструментів. Симфонічний оркестр в місті існував ще в ХІХ ст. – у 1879 році в орендованому іноземцями з різних країн кварталі був організований Шанхайський суспільний оркестр (прототип сучасного духового оркестру) з 30 музикантів, яким керував французький флейтист та диригент Жан Ремюза. Колектив виконував як національну, так і західноєвропейську музику, його виступи спочатку були адресовані іноземцям, але згодом музиканти стали давати концерти для китайського слухача.

У 1922 році був заснований Пекінський музичний інститут, очільником якого був Сяо Юмей, саме там вперше був розроблений навчальний курс гри на флейті, який і зараз користується попитом в музично-освітньому процесі. Відкриття Шанхайської консерваторії надало поштовх у розвитку виконавства на духових інструментах. Школа кларнетового та саксофонного мистецтва будувалась суто на європейських засадах, оскільки ці інструменти не мали типологічної спорідненості з жодним автентичним китайським інструментом, навіть не зважаючи на деякі спільні риси кларнета з національними духовими інструментами (Х. Фернальд вважає, що сона теж є різновидом стародавнього китайського кларнета [1, С. 356]). Кларнет був завезений в другій половині

XIX ст. і одразу набув популярності, при освітніх закладах почали створюватись кларнетові виконавські школи: «Перші передумови вивчення та використання кларнета були створені суспільно-політичною ситуацією між Китаєм і Великою Британією в середині XIX століття. Англійський офіцер Роберт Харт, який керував китайською митницею на морі, грав на кларнеті і часто проводив різні святкування чергових. Він створив перший Симфонічний оркестр західного зразка в Китаї. Учасниками першого оркестру були військові митники та студентська молодь. Му Чжицін є першим китайським кларнетистом, який навчався з музикантом цього оркестру. Він сприяв розвитку і поширенню кларнетового мистецтва в Китаї. З одного боку, завдяки своїм видатній виконавській майстерності він умів, неодноразово виступаючи в імператорському палаці, демонструвати цей іноземний музичний інструмент найвищим колам Китаю, що сприяло його популяризації» [2, С. 304–305].

В Китаї сформувалась національна виконавська школа – вийшли друком посібники та дидактичні матеріали: Чі Чжена «Нариси викладання гри на кларнеті», Дуна Децюня «Деякі питання гри та викладання кларнета в сучасній Америці», Хуана Цзясюна «Про викладання гри на кларнеті». Видатна кларнетистка Тао Чжуньсяо, яка є автором посібників «Керівництво з кларнету», «Класичні твори для кларнету», «Вчимося грати на кларнеті разом», «Гра на кларнеті та навчання», «Європейська історія музичного мистецтва», в інтерв'ю «The Clarinet» зазначила: «Змагання на Національному конкурсі кларнетистів за ініціативи Міністерства культури Китаю були дуже впливовими. Багато переможців конкурсів різних років стали опорою в кларнетового виконавського мистецтва Китаю. Що стосується конференції, ще в 1990 р. Міністерство культури Китаю визначив в Уханьській консерваторії музики провести фестиваль китайської кларнетової музики. Він став важливим рушієм за китайської духової музики. Але перше місце в становленні духової музичної традиції має Пекін, в якому відбувся Міжнародний фестиваль кларнетистів у 1998 р. Це був перший китайський фестиваль кларнетистів, і багато відомих музикантів взяли в ньому участь, в т.ч. кларнетисти світового рівня, включаючи Роберта Спрінга. Ці знамениті незабутні виступи кларнетистів надихнули любителів музики в Китаї, запалюючи їхню пристрасть до кларнетової музики» [3, С. 37].

Саксофонне виконавське мистецтво Китаю можна вважати одним з молодих, проте вже у XIX ст. він проник на територію країни та став активно використовуватись в оркестровій музиці. В середині XX ст. саксофон викладали в Чанчуні та Харбіні. В Чунчуні існувала «Школа військового оркестру», де студенти вчилися безпосередньо майстерності гри на саксофоні, оскільки в ньому грали педагоги (в основному японського походження): «Зі слів одного з вихованців школи Іня Шеншаня, в військовій музичній школі існував клас

саксофона (ім'я керівника класу не збереглось). В період японської агресії у 1935 році за підтримки японської влади на північному сході країни був заснований Вищий педагогічний інститут Сін Цзіна (пізніше він був реформований у Педагогічний університет). В Інституті функціонував Музичний духовий відділ для чоловіків з метою навчання японців гри на західних інструментах, в тому числі і на саксофоні. Незважаючи на військові дії. З 1936 по 1943 роки на музичне мистецтво приймалися і китайські студенти [6, С. 17–19].

Дослідники Лю Сіньсін та Лю Сюецін зазначають: «Велику роль в становленні саксофонного виконавства середини ХХ ст. зіграли музиканти, які суміщали роботу в оркестрі з педагогічною діяльністю. В їх числі – Чан Мейлін, гобоїст та саксофоніст. На початку 30-х рр. він жив в Харбіні та працював в Харбінському симфонічному оркестрі Адміністрації Близькосхідної завізниць. Його учень Хуан Шифу заснував “Музичне товариство Сунцзян”, а потім у 1950 році – Харбінський духовий оркестр під патронатом муніципального уряду Харбіна» [5, С. 360].

Отже, в ХХ ст. сформувалась потужна школа гри на духових інструментах, в якій кларнетові та саксофонне виконавство займає провідну роль. Саме для кларнету була створена перша концертна форма – концерт «Звуки Паміру» Ху Біцзіна у 1989 році, який є обов'язковим твором у багатьох національних конкурсах та освітніх програмах китайських музичних освітніх закладах. Перший концерт для саксофона альту був написаний Чу Ванхуа у 2013 році і сьогодні популяризується не тільки китайськими, а і відомими саксофоністами різних країн.

Література

1. Fernald H E. Ancient Chinese Musical Instrumentts as Depicted on Some of The Early Monuments in the Museum. *Museum journal*, 1926. Vol. XVII. № 4. P. 325–371.
2. Liu Yang The Making of Woodwind Art in China. *Revista Amazonia Investiga. Science Journal*. Florencia, 2020. Vol. 9. P. 301–310.
3. Shuang Zhu An Interview with Tao Chunxiao – a Chinese Clarinet Legend. *The Clarinet. Musical Journal*. Columbus, 2017. Vol. 45. № 1. P. 36–38.
4. Thrasher A. R. Lam J. S. C., Stock J. P. R., Mackerpas C., Rebollo-Sborgi F., Schimmelpenninc K. A., Jones S., Han Mei, Wu Ben, Rees Y., Trebinjak S., Lee J. C. China People's Republic of (Chin. Zhonghua renmin gonghe guo). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Web. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/public>.

5. 刘欣欣, 刘学清. 哈尔滨西洋音乐史. 北京: 人民音乐出版社, 2002. 403 页 (Лю Сіньсін, Лю Сюецін Історія західної музики в Харбіні. Пекін : Видавництво народної музики, 2002. 403 с.).
6. 郑九欣. 近代长春萨克斯发展史: 音乐学专业硕士学位论文. 吉林: 吉林艺术学院, 2012 (Чжен Цзюсін. Історія розвитку сучасного саксофону в місті Чанчуні. Цзілінь : Академія мистецтв Цзілінь, 2012). Web. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/505069796>

ГО ЦЗІОНЬ

*здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д.Ушинського»*

ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ШКОЛЯРІВ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

***Анотація.** Стаття стосується однієї з актуальних проблем духовного виховання сучасної молоді – формування музично-естетичної культури в контексті глобалізації та європейської інтеграції мистецької освіти України та Китаю. Розглядаються особливості музично-естетичного виховання сучасних школярів в складних умовах нового соціокультурного середовища. Визначені основні педагогічні умови, що сприяють успішному вирішенню указаної проблеми.*

***Ключові слова:** музично-естетична культура; глобалізація; європейська інтеграції освіти, сучасні школярі, нове соціокультурне середовище, учителі музичного мистецтва.*

Останні десятиліття характеризуються формуванням у світі нового соціокультурного середовища, як наслідку швидкого розвитку процесів глобалізації та європейської інтеграції. В результаті глобальних змін у світі, у тому числі в Україні та Китаї, посилюється вплив засобів масової інформації на людину, виникло необмежений доступ до музичного матеріалу різної якості, зокрема викладеного в інтернет-мережі, що надає великий та не завжди позитивний вплив на розвиток музично-естетичних почуттів особистості. Тому одним з найважливіших чинників духовного виховання сучасної молоді в найкращих традиціях європейської освіти є тенденція до своєчасного залучення школярів до справжньої музично-естетичної культури. Це завдання величезної важливості значною мірою має вирішуватися у закладах загальної середньої освіти (далі – ЗЗСО).

Традиційними шляхами формування музично-естетичної культури школярів залишаються уроки музичного мистецтва та позаурочна творча діяльність. В наш час, в українських та китайських ЗЗСО дані форму роботи набувають нових можливостей у напрямку формування не тільки музично-естетичної, а й загальної культури учнів, оскільки самим життям доведено, що музика в силу своєї специфічної особливості та неповторності, ушляхетнює людину, робить її більш сприйнятливою, чуйною, доброзичливою, допомагає формуванню світогляду, моральних якостей, духовної культури.

З досвіду роботи ЗЗСО європейських країн відомо, що чим раніше починається систематична робота з навчання дітей музиці, тим успішніше розвиваються їх не тільки музично-естетичні задатки, а й комунікативні, емоційні, інтелектуальні (зокрема математичні, лінгвістичні тощо) здібності. (Федорець, 2017). У дітей виникає потреба у спілкуванні з мистецтвом, набувається гарний художній смак та елементи критичного мислення, формується бажання творити, розвивати відповідні вміння та навички, що, у свою чергу, створює сприятливий ґрунт для формування всебічно розвинутої особистості. Тому максимальне використання можливості щодо розвитку духовності та музично-естетичної культури школярів є важливим завданням кожного вчителя, в першу чергу, учителів музичного мистецтва.

Пошук удосконалення шляхів художньої освіти, естетичного та музично-естетичного виховання в нових умовах є предметом уваги як українських, так і китайських вчених та освітян (Ван Тянь, Джоу Юнь, Г. Дідич, Дін Юнь, А. Козир, Н. Кьон, Лі Жуйцін, Лінь Сяо, О. Лобова, Лу Хуачжао, Негребецька О., Г. Николаї, Г. Падалка, Пань Сінюй, О. Реброва, О. Ростовський, Сі Даофен, М. Федорець, Цзинь Нань, Чжан Яньфен, Н. Шатайло, С. Шип, Л. Школяр, О. Шпортун, Яо Вей, Яо Ямін та ін.).

Досвід доводить, що успішне вирішення проблеми формування музично-естетичної культури сучасних школярів в контексті глобалізації та європейської інтеграції ґрунтується на базових знаннях багатьох наук – філософії, культурології, педагогіки, психології, соціології, етики, естетики, мистецтвознавства тощо, та багато в чому залежить від того, наскільки ясно учителі, зокрема учителі музичного мистецтва, уявляють собі її сутність, цілі, завдання, принципи та ефективні технології і методи роботи.

Практика показує, що сучасні школярі обох країн виявляють великий інтерес до музики, до нових знань про музику, вміють визначати загальний настрій музичного твору, розрізняють засоби музичної виразності, висловлюють свої думки про музичні твори. Все це є благодатним підґрунтям для розвитку у дітей необхідних навичок естетичного сприйняття навколишньої дійсності та формування їх музично-естетичної культури. (Н. Батюк, Ван Ангу, С. Горбенко,

Ду Чень, М. Качур, Лю Цзін, Л. Масол, О. Негребецька, О. Олексюк, Е. Печерська, Л. Степанова, Л. Школяр, Ян Цзе та ін.).

Здійснюючи музично-естетичне виховання сучасних школярів, важливо визначити основні педагогічні умови, за яких дане завдання вирішується успішно. На основі вивчення відповідної літератури та музично-естетичного досвіду найкращих вчителів музичного мистецтва України, Китаю та декількох європейських країн, можна відзначити такі умови: достатня професійна, зокрема фахова (музично-педагогічна, вокально-виконавська, інструментально-виконавська тощо) підготовленість учителя та його особиста умотивованість на творчу продуктивну працю в ЗЗСО; якісна підготовка кожного уроку музичного мистецтва та цілеспрямованість роботи у напрямку музично-естетичного виховання школярів; чітка структура уроку, правильний відбір художнього матеріалу, відповідних методів і прийомів навчання; знання вчителем специфічних (фізіологічних, психологічних тощо) особливостей кожного класу, кожного учня, співочих можливостей дітей, їхню здатність до музичного навчання тощо; створення протягом уроку позитивної морально-психологічної атмосфери, ситуації успіху, особливо при знайомстві з новими творами; активізація уваги, почуттів та переживань естетичного характеру школярів під час музичного сприйняття; належні навчально-матеріальні умови – спеціалізований навчальний кабінет, звукозаписна, звуковідтворювальна та проєкційна апаратура, нотні збірки, книги про музику, наочні посібники, портрети композиторів, набір музичних інструментів тощо. Однак найважливішим чинниками успішної роботи залишається високий авторитет учителя і його сталий естетичний вплив на школярів та їх батьків. (Дін Юнь, Ду Чень, С. Чепіга та ін.).

До важливих педагогічних умов формування музично-естетичної культури школярів в контексті глобалізації та європейської інтеграції мистецької освіти також належить творче ведення уроків, яке передбачає науковість викладу художнього матеріалу, безпосередній зв'язок мистецтва з життям, використання конкретних прийомів та фактів з метою розуміння сутності та змісту музичного твору, його виразних засобів, а також забезпечення міжпредметних зв'язків, належний облік практичних знань і умінь, як класу в цілому, так і окремих учнів.

Здійснюючи музично-естетичне виховання та формування музично-естетичної культури школярів в європейських традиціях, вчителю необхідно завжди мати на увазі те, що повнота музичного сприйняття, особливо молодших школярів, переважно залежить від їхнього психологічного стану та загального настрою. Так, наприклад, у стані емоційного піднесення та радісного переживання у школярів спостерігається загострене сприйняття музики. Емоційно схвильована розповідь, слово, виступ вчителя, який запалює дитячі

душі, викликає загальне піднесення, гарний настрій, сприяє емоційно свідомому сприйняттю музичного матеріалу. І, навпаки, нудний і малоцікавий урок викликає в учнів пригнічений стан, пасивність, притуплене сприйняття музики.

Досвід європейських країн показує, що очікувані результати досягаються тоді, коли організації загальної музичної освіти та музично-естетичного вихованню приділяють належну увагу не тільки вчителі музичного мистецтва, а й керівництво ЗЗСО, весь педагогічний колектив закладу, державні органи освіти усіх рівнів.

Таким чином, формування музично-естетичної культури сучасних школярів в контексті глобалізації та європейської інтеграції мистецької освіти відбувається в складних умовах нового соціокультурного середовища. Завдяки вивчення музично-естетичного та педагогічного досвіду найкращих учителів музичного мистецтва, а також належному виконанню приведених вище педагогічних умов, якісна музика може і має стати доступною усім школярам, щоб збагатити дитячі душі радістю та насолодою, неоціненним багатством світу звуків, оскільки музика є одним з найважливішим засобом формування не тільки музично-естетичної культури школярів, а й їх духовної культури.

Література

1. Ван, Ангу. (2003). Деякі проблеми в практиці базової музичної освіти в Китаю. Часопис Нанкінського універс. мистецтв. Нанкін. С. 64–65. URL: <https://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&filename=NJBY200301017>
2. Дін, Юнь. (2016). Формування музичної культури молодших школярів у процесі фортепіанного навчання в мистецьких позашкільних закладах освіти. Дисерт. на здобуття наукового ступеня канд. пед. наук. Київ. URL: https://npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/D_26.053.08/dis_Ding_Yun.pdf
3. Масол, Л. М. (2006). М31. Методика навчання мистецтву у початковій школі: посібник для вчителів. Л. М. Масол, О. В. Гайдамака, Е. В. Белкіна, В. Калініченко, І. В. Руденко. Веста : Видавництво «Ранок». 2006. 256 с.
4. Негребецька, О. (2012). Ціннісний контекст музичної культури. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/53036285.pdf>
5. Федорець, М. (2017). Чи потрібно дитині музичні заняття? Мистецтво в школі. ВГ «Основа». Харків. № 2.

Ольга ГОРБАТЮК

*Одеська національна музична академія імені А.В. Неждженової
Україна, м. Одеса*

Науковий керівник Л. Чернецька

*заслужена артистка України, доцент
Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової
Україна, м. Одеса*

ЕВОЛЮЦІЯ ФЕНОМЕНУ СПІВУ В БАНДУРНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

Бандурне виконавське мистецтво має давню славу історію. Найдавнішою в бандурній виконавській традиції є сольна виконавська модель, що бере свій початок ще з часів кобзарства.

Кобзар-бандурист – український народний співець, в минулому – мандрівний сліпий музикант з поводитирем, який виконував думи, народні пісні та інші твори, часто власного створення, супроводжуючи свій спів грою на бандурі. Сліпі бандуристи, що жили й працювали в сільському середовищі, в минулому називалися кобзарями. В наш час бандуристи – професійні та самодіяльні артисти. Досить багато згадок про бандуристів та їхнє мистецтво втрачено. Та ми маємо створений віками образ сліпого бандуриста, кобзаря який співає думи, народні пісні, про тяжку долю українського народу, злидні та нужденність, мужність та нескореність, створений віковими традиціями. За своє правдиве мистецтво цих музикантів переслідувала влада, нерідко вони потрапляли під репресії, але не скорялися, складали нові думи, удосконалювали мистецтво гри.

Дослідники виконавських бандурних традицій та кобзарської творчості (В. Дутчак, Л. Дуда, К. Черемський, Л. Чернецька) виділяють їх усталені характерні риси, а саме:

- чоловічий характер співу та гри;
- діатонічний інструментарій (кобза, бандура);
- усна форма побутування та передачі досвіду;
- чітка жанрова ієрархія репертуару, домінуючими в якій були епічні вокально-інструментальні жанри (думи, історичні пісні, духовні псалми та канти);
- мандрівний характер виконавства;
- співтворчість музично-творчого процесу – перебування і творення виконавця-кобзаря у колі слухачів (на майдані, біля церкви, на ярмарку, на вечорницях);

- професійний статус кобзарів (цехові об'єднання – братства, лебійська мова, фаховий заробіток);

- християнська доктрина моральних і культурних цінностей [2, с.6].

Головною відмінністю кобзарської пісні був її кантиленний характер, притаманний українському народному співу.

Бандурне вокально-виконавське мистецтва залишалось унікальним українським культурним явищем протягом століть. Бандуристи співці мали сильний голос, що заворожував слухача, правдиво розповідали про життя, та подвиги українського народу. Своім голосом, струнами та думкою народні кобзарі зачаровували та заворожували слухачів. Не маючи спеціальних шкіл для навчання сліпі кобзарі передавали своє мистецтво з покоління в покоління, несли та популяризували народну пісню на теренах тогочасної УНР. Саме з цих причин більшовицьким режимом було вирішено зібрати всіх кобзарів та лірників на з'їзд та розстріляти, а кобзи й ліри понищити. Під приводом участі у з'їзді народних співців народів с_р, кобзарів було ешеленом вивезено до околиць станції Козача Лопань і розстріляно, а інструменти знищено [3]. Цю жахливу історичну подію було екранізовано режисером сценаристом Олесем Саніним та закарбовано у історико-драматичній стрічці «Повадир». В той період було вбито від 200 до 1234 українських кобзарів [3]. Але знищити українське кобзарське мистецтво москалям виявилось не під силу.

Доречним вважаємо згадати імена славних бандуристів-співаків, що розвинули бандурне ремесло до всесвітньовідомого бандурного мистецтва:

- Остап Вересай (1803 – 1890) – кобзар, виконавець народних дум, історичних, побутових, жартівливих та сатиричних пісень.

- Гнат Хоткевич (1878 – 1938) – бандурист-соліст, композитор, мистецтвознавець, етнограф, педагог, художній керівник Полтавської капели бандуристів.

- Андрій Гайденко (1836* ? – 1896) – чернігівський бандурист-вокаліст .

- Володимир Андрійович Кабачок (народився 15 липня 1892, Петрівці – помер 15 червня 1958, Київ) – видатний український бандурист, співак, диригент та педагог. Володимир Кабачок вважається родоначальником нового етапу розвитку бандурного мистецтва та вокалу.

- Сергій Васильович Баштан (21 січня 1927, с. Великий Хутір, Черкаської обл. — 10 січня 2017, м. Київ) – учень В. Кабачка, український бандурист, педагог, композитор. С.Баштан працював у Київській Музичній Національній Академії ім. П.І. Чайковського, працював над удосконаленням звучання бандури, надав йому більш професійного рівня, не оминаючи вокал. Під супровід бандури виконуються вже не тільки народні пісні та пісні

українських композиторів, а й арії, романси зарубіжних, зокрема італійських авторів. З цього часу бандурний вокал постійно вдосконалювався і набув більш академічного звучання [1].

Незважаючи на постійні гоніння, на теренах України, з тих артистів, які залишились живими і не емігрували, у 1946 році була створена Державна капела бандуристів Української РСР у під керівництвом Олександра Мінківського. О. Мінківський був незмінним керівником колективу з 1946 по 1974 рік, йому вдається створити колектив високої хорової культури. У цей період групі майстрів капели з виготовлення бандур на чолі з Іваном Склярем, побачила світ уніфікована оркестрова бандура «Чернігівка» київського типу, з валиком-перестроювачем тональностей, що дало змогу окрім усталеного репертуару, українських народних дум, історичних та народних пісень, виконувати твори з модуляціями – переходами в іншу тональність, відкрило можливості для виконання творів світової класики. До співпраці з капелою залучають видатних співаків: Івана Козловського, Бориса Гмирю, Діану Пертиненко, Андрія Кікота, Петра Білинника та багато інших. Капела гастролює країнами світу: Болгарія, Польща, Румунія, Чехословаччина, Японія [1].

Оркестровий склад капели поповнюється бандурами різних типів: бандура бас, бандура-контрабас, бандура альт, бандура прима, кобза. У 1951 році капелі було присвоєно почесне звання «заслуженої». У 1962-му році при капелі створюється студія по підготовці акторських кадрів, яку очолює Микола Гвоздь.

У 1974 – 1977 роках капелу очолював Григорій Куляба – талановитий диригент. Він тримав високий професійний рівень колективу, однак припустився ідеологічних помилок, занадто заграючи з тодішнім режимом брежнєвського застою і зробивши репертуар капели наполовину російськомовним, про що свідчить зміст платівки, випущеної в ті роки.

Згодом у 1977 році капелу очолив видатний бандурист Микола Гвоздь (роки керівництва 1977 – 2010). В житті колективу це була ціла епоха високої хорової культури. Микола Гвоздь, як бандурист-віртуоз, сприяв поповненню капели висококваліфікованими кадрами бандуристів, які б віртуозно володіли інструментом. У складі капели було створено оркестрову групу «Козаки» (тривалий її очолював – понад 20 років народний артист України Д. Попічук), де вводились українські інструменти: цимбали, контрабас, сопілки, баян, ударні інструменти. Було продовжено працю з видатними співаками – Дмитром Гнатюком, Миколою Огреничем, Анатолієм Солов'яненком, Марією Стеф'юк та багатьма іншими. Плідною була співпраця з видатним композитом Георгієм Майбородою, який зробив понад 100 обробок народних пісень для капели.

Сьогодні у складі капели яскраві виконавці, які філігранно поєднують вокал та інструментальний супровід бандури, колектив із гордістю носить звання

– Національна заслужена капела бандуристів України імені Георгія Майбороди. До їхнього репертуару входять: народні, класичні, сучасні пісні з використанням всіх можливих видів вокалу.

У 2018 році в Україні на державному рівні була відзначена пам'ятна дата – 100 років з часу створення Кобзарського Хору (нині – Національна заслужена капела бандуристів України ім. Г. Майбороди). У 1918 році в Києві відбувся Міжнародний форум бандуристів, присвячений ювілею першого професійного кобзарського хору.

Під впливом політичних, економічних, міжкультурних процесів розвивались традиції сольного бандурного виконавства, поступово набували інших домінуючих рис. Серед характерних рис дослідники виділяють:

- переважно жіноче вокально-інструментальне виконавство;
- відродження чоловічого вокально-інструментального виконавства концертного типу;
- удосконалений, ароматизований інструментарій;
- розширення жанрово-стильового спектру композиторської творчості для бандури;
- синтезування бандурного мистецтва з здобутками академічного та естрадного співу [2, с 7-9].

Сьогодні сольна виконавська бандурна традиція набуває нових рис. Свій внесок у розвиток бандурного мистецтва зробила сучасна бандуристка Марина Круть. Віртуозне володіння інструментом, сучасне відчуття музичної мови дозволяють бандуристці виконувати естрадні, джазові пісні у супроводі бандури. У 2017 році Круть брала участь у восьмому сезоні талант-шоу «Х-Фактор», де вона виконала пісню «Hallelujah». У репертуарі артистки пісня Тіни Кароль «Ноченька», пісня гурту «Океан Ельзи» «Така, як ти».

У 2018 році М.Круть випустила дебютний альбом «Arche», а в 2019 році мініальбом «Albino». 5 лютого 2020 року Марина презентувала пісню «99», з якою боролась за право представляти Україну на міжнародному пісенному конкурсі «Євробачення-2020».

Таким чином, в останні десятиріччя в бандурному мистецтві спостерігається універсалізм бандуристів, виражене тенденція загальної професіоналізації бандурного мистецтва, а також формування яскравих рис індивідуального виконавства (традиційного, класичного, естрадно-популярного, джазового, авангардного).

Література

1. Бандурист URL: <https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%91%>

2. Дутчак В.Г. Основні тенденції в сучасному бандурному виконавстві України та української діаспори. URL: https://rshu.edu.ua/images/nauka/zb_narodn_instrum_2018.pdf
3. Розстріляна бандура. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/statti/rozstrilyane-ukrajinske-kobzarstvo/rozstrilyana-bandura/>

Yuliya DUKOVA

Master's student

State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», Ukraine

Scientific supervisor L. Stepanova

candidate of pedagogical sciences

State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», Ukraine.

TO THE DEFINITION OF THE CONCEPT OF "ACTING SKILLS OF A DANCER"

Abstract. *The paper presents theoretical aspects of artistry as a necessary quality of a dancer. The concept of "acting skills of a dancer" is singled out. The qualities of a acting skills are substantiated. The importance of developing acting skills of a dancer is emphasized. The specifics of the development of creativity in applicants for primary art education are determined. Improvisation as a technology of acting skills of a dancer.*

Key words: *acting skills, dancer-actors, dramatic performance, choreographic actor.*

Nowadays, there is a lot of talk about the need to educate not just dancers, but dancer-actors, who will be able to perfectly perform not only technical moments, but also will perfectly master their feelings, will be able to convey them in dance. Therefore, today's question is how to achieve this, what methods and techniques to use to achieve this goal?

Very often, the dancer simply conveys the choreographer's idea to the audience. We can say that he acts as a mediator between them, without thinking about the structure of the work, about the content. But simply learning dance moves is not dance art. In order to perfectly convey the idea of the dance to the audience, the dancer must understand the meaning and significance of each movement, speak with body language, and fill the image with artistic and emotional expressiveness.

Acting skill is very important for artists of choreographic ensembles and solo performers. It gives the ability to independently solve creative tasks, create expressive choreographic images.

K. Stanislavsky - theater director, actor, theoretician, teacher and theater reformer had a huge impact on the formation and development of theatrical art in general and on ballet in particular. Comparing ballet with drama, Stanislavsky wrote: "In ballet, everything is not like ours, everything is completely different, different plasticity, different grace, different rhythm, gesture, gait, movements, everything, everything is different." And this is a very accurate observation. Because in a dramatic performance, language is the main means of expression, and everything else only complements it. In dance art, movement and facial expressions are the only means of expression. Dance, the plasticity of the human body, performs the role of language. In order to gain expressiveness, the dance must turn into a dance drama, and the dancer himself into a dramatic actor.

The art of a dancer consists in the image of a person or creature created on the stage. He transforms into his hero. And it is most difficult to master this art of reincarnation. But without it, the dancer will be on stage only by himself. It must be said that it will not be enough to incarnate only externally, for example with the help of make-up. It should consist in showing the character, feelings, experiences, thoughts and views of the character to the viewer.

K. Stanislavsky's system is unique and is of great importance for becoming a professional dancer, ballet dancer or ballet master. That is why dancers and choreographers need to know the basic principles of Stanislavsky's system. The basis of his teachings are logical, purposeful and genuine actions in the circumstances that are offered to achieve the goal.

The first element of the system, with the help of which the inner technique of the dancer is brought up, is attention. You need to learn to think and look into the life around you, try to understand a person's character by their behavior. On the stage, the dancer must manage his attention in the circumstances suggested by the choreographer. He must be able to focus on the role so that everything extraneous remains outside the object. Attention helps to develop imagination and direct it in the right direction.

Muscle release is another element. For dancers who have been practicing since childhood, this skill does not cause any difficulties, because they know how to distribute their energy to the working muscles.

Great importance is attached to gestures. The gesture should have great precision and expressiveness. The mood, character, feelings and action of the hero can be expressed by posture and gesture. As the professor of choreography A. Vaganova said: "Achieving full coordination of all movements of the human body in a dance exercise

forces one to further inspire movements with thought, mood, that is, to add to them that expressiveness, which is called artistry".

Also, a dancer needs to develop imagination, because it helps to convey a creative idea. Imagination is based on erudition, culture, upbringing, education and life principles. It is these qualities that allow the artist to understand the action, its purpose, and convey this understanding to the viewer.

It can be summarized that the art of choreography has its own expressive means and the content of a choreographic work is conveyed through body plasticity, while using all the wealth of expressive possibilities, which include facial expressions, poses, gestures and angles.

In order for the viewer to have unforgettable impressions and emotions from what he saw, the dancer must turn into a choreographic actor, and the dance itself into a dance drama. Pavlo Virsky, an outstanding Ukrainian choreographer and reformer, national ballet artist, teacher, laureate of state awards, was and will remain an undisputed master of such choreographic productions, a genius in the creation of dance drama. Like any Odesa citizen, I am particularly proud of the fact that P. Virskyi was born in Odesa. P. Virsky boldly and freely used images in his choreographic performances. He did not just skillfully create dance compositions, but created convincing, vital and truthful characters of people. His performances impress with their expressiveness and dramatic tension. Choreographic images created by P. Virsky draw the viewer into the world of dance - a magical and beautiful world, captivating with its lyricism.

A necessary condition for a dancer is the use of acting skills, knowledge and skills. In choreography, the acting technique is specific. It is connected with the fact that the dancer can only use the body, musicality, dance technique, emotionality, sense of rhythm, imagination, memory, observation. Yes, it is not small, but for dramatic actors this set is much wider. Music is the basis of a dancer's acting skills. That is why the development of a choreographic work is always considered in close interaction with a musical work.

Now, in modern choreography, there is a tendency to put the number first, and then select the music. But in my opinion, this is somehow wrong. It is impossible to create a sensual choreography number without hearing music. Sometimes it is enough to find "your" music and the number simply "appears" in front of your eyes, the image emerges very clearly. But in choreography, as in any art form, there can be no strict rules and restrictions, so different thoughts, possibilities and means have their right to exist.

The secret of the success of the performances of famous dancers, ballet artists, is based, of course, on their graceful movements, but an equally important role is played

by expressive facial expressions, experiencing various events on stage and the ability to reincarnate.

The well-known classical dance teacher M. Tarasov said that "classical dance lessons do not teach the basics of acting, but from the very beginning, these lessons are closely related to mastering the expressive means on which the skill of a ballet dancer rests."

M. Tarasov believed that even if you raise a virtuoso dancer, but at the same time he will remain an uninteresting person, then he will never be able to be a real artist. Because the scene reveals the character and personality, and the technique is powerless here.

In order to convey feelings and emotions from the stage to the audience, the dancer must master some skills. Namely, he should be relaxed, feel his partner, be attentive, have proper breathing, be able to overcome various psychological obstacles, fears and worries. All these skills and abilities are mandatory for professional dancers. Then the viewer will be able to understand what is happening to the hero, what is his mood, action and character.

To become a professional in his field, a dancer needs to study life by observing different people and events. It is necessary to understand and analyze the accumulated knowledge, and then apply it in one's creative activity. In order to create a true and bright choreographic image, along with dance training, a dancer must be able to control his feelings and thoughts, be able to saturate them with poses, gestures, movements - possess acting skills. A dancer will accurately convey the inner state of his character if he correctly understands the purpose of the choreography and can get used to the image. It is then that his facial expressions will become expressive and begin to convey the feelings of the hero, be it happiness, joy and love, or grief, sadness, hatred or anger, etc.

Summing up, we can say that choreographic skill is directly and closely related to acting. Acting classes are aimed at revealing and understanding the essence of acting as a stage art, mastering its technical techniques and technical elements, with the help of which the dancer creates a dance that reveals the idea of the work, its content in various genres.

References

1. Vahanova A. (2000). «Osnovy klasychnoho tantsyu» <http://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/>
2. Art of Ukraine: Biographical guide. Kyiv, 1997.
3. Serheyev K. (1978) «Moyi statti pro tanets'»

4. Stanislavskyy K. (1954). Zibr.tv.u 8 t.,t.1. <https://avidreaders.ru/book/rezhissura-i-akterskoe-masterstvo-izbrannye-raboty.html>
5. Tarasov N. (2005) Tarasov N. Klasychnyy tanets. <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/tarasov-shkola-klasychnogo-tancyu.pdf>

Дун ХАО

*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»*

Науковий керівник О. Горожанкіна

*кандидат педагогічних наук, доцент
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»*

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО- ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ В УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ В ПОЗАШКІЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

***Анотація.** Стаття присвячена проблемі формування музично-ціннісних орієнтацій в учнів підліткового віку. Визначено основні педагогічні умови, виконання яких забезпечить повноцінний духовно-ціннісний розвиток учнів в процесі навчання в позашкільному закладі мистецької освіти.*

***Ключові слова:** цінності, ціннісні орієнтації, заклади мистецької освіти.*

***Abstract.** The article is devoted to the problems in formation of the musical and value orientations for teenagers. The main pedagogical conditions have been defined, the fulfillment of which will ensure the full-fledged spiritual and value development of students in the process of studying in an extracurricular art education institution.*

***Keywords:** values, value orientations, art education institutions.*

Вирішення проблем формування ціннісних орієнтацій особистості у всі часи привертало увагу провідних вчених, представників різних наукових галузей й сьогодні не втрачає своєї актуальності. В період війни, глобальних конфліктів та світових перетворень визначення духовно-ціннісних детермінант у формуванні духовної культури сучасної молоді набуває особливої значущості й має бути спрямовано на оволодіння нею справжніми загальнолюдськими і національними цінностями та створення на їх основі власних ціннісних орієнтацій.

Актуальність означеної проблеми висвітлено в Законах України «Про освіту», «Про позашкільну освіту», Концепціях національного виховання, позашкільної освіти та виховання, Концепції «Нова українська школа», в якій зазначено, що навіть «найосвіченіша людина може стати найгіршим злочинцем, якщо не розуміє і не поділяє загальнолюдських цінностей» (Концепція «Нова українська школа», 2016).

Одним із ефективних та дієвих засобів формування духовно багатой і ціннісно-зорієнтованої особистості є музичне мистецтво. Однак сьогодні спостерігається певна асинхронність векторів у музично-ціннісних орієнтаціях сучасної молоді: з одного боку, слід зазначити на спалах патріотизму в молодих українців, прояв інтересу до національної культури, з другого ж боку, в значній кількості дітей і підлітків не спадає інтерес до масового мистецтва та антицінностей, які представлені низькопробними і беззмістовними творами музичного мистецтва, завдяки яким руйнуються моральні та духовні цінності особистості а також її художньо-естетичний смак.

Особливо гостро постають проблеми формування музично-ціннісних орієнтацій в підлітковому віці, оскільки цей вік є перехідним і від того яким саме цінностям надає перевагу молода людина у віці одинадцяти-тринадцяти років залежить завтра її майбутнє, а згодом і майбутнє її країни.

Враховуючи значущість означеної проблеми **метою статті** було передбачено схарактеризувати педагогічні умови формування музично-ціннісних орієнтацій в учнів підліткового віку в процесі навчання в позашкільних закладах мистецької освіти.

Дослідження різноманітних аспектів ціннісної проблематики привертали увагу С. Анісімова, І. Беха, Є. Бистрицького, М. Боришевського, Б. Додонова, Я. Коменського, Г. Лотце, Й. Песталоцці, А. Макаренка, А. Маслоу, В. Москаленка, О. Олексюк, К. Роджерса, В. Тугарінова, Н. Свещинської, В. Сухомлинського, Т. Фурсенко та інших.

Питання ціннісних орієнтацій розглядаються вченими через поняття «цінність» (від. грец. аксіос), які надають існуванню людини та суспільства певний сенс та «є опосередкованим культурою еталоном належного в досягненні потреб» (Енциклопедія освіти, 2008, с. 992); виступають регулятором життєдіяльності людини, за яким, на думку І. Беха, визначається зміст об'єктивної дійсності, що охоплює зовнішній для людини світ і, власне, людину у всіх її об'єктивних характеристиках (Бех, 2003). Ціннісні орієнтації формуються в процесі набуття соціального досвіду, виявляються в цілях, ідеалах, переконаннях, інтересах та інших проявах особистості (Словарь практического психолога, 1997, с. 373).

На думку Н. Свещинської ціннісні орієнтації «діють як відносно стійка

система цінностей, що виражається у здатності суб'єкта до цілісного переживання, усвідомлення явища або предмета та здатності до здійснення вибіркової оцінної діяльності» (Свещинська, 2005, с. 39). Музично-ціннісні орієнтації підлітків Т. Фурсенко розглядає як систему аксіологічних установок особистості, змістом якої є музично-естетичні потреби та інтереси підлітків, а також їхня спроможність образно сприймати та оцінювати твори музичного мистецтва (Фурсенко, 2005).

В нашому дослідженні поняття «музично-ціннісні орієнтації підлітків» визначено, як соціально-психологічний феномен що характеризує потреби та інтереси особистості в галузі музичного мистецтва та передбачає активність її пізнавально-аналітичної та творчо-виконавської діяльності в процесі навчання в закладі позашкільної мистецької освіти.

Результативність навчального процесу залежить від ефективних педагогічних умов, за яких цей процес відбувається. Нагадаємо, що поняття «умова» як філософська категорія характеризується як тотожне поняттям «середовище», «обставина», тобто умовою є «обставина, від якої що-небудь залежить»; середовище перебування, існування без якого неможливо; обстановка, в якій відбувається той чи інший процес (Философский энциклопедический словарь, 2000, с. 98). Ми розглядаємо педагогічні умови формування музично-ціннісних орієнтацій в учнів підліткового віку в позашкільних закладах мистецької освіти як цілеспрямовано створені обставини мистецького освітнього процесу за якими забезпечується його результативність. Такими педагогічними умовами було визначено: впровадження особистісно орієнтованого підходу до виховання підлітків в процесі навчання в мистецькій школі; створення художньо-естетичного середовища в закладі позашкільної мистецької освіти; досягнення діалогової взаємодії між учням і вчителем в процесі урочної та позаурочної діяльності в закладі мистецької освіти.

Визначення першої педагогічної умови зумовлено твердженням вчених (І. Бех, Г. Костюк, С. Рубінштейн та ін.) про те, що якщо особистість формується в діяльності, рівень її розвитку слід визначати в процесі аналізу такої діяльності. Особистісно орієнтований виховний процес, на думку І. Бека – це повноцінне емоційно насичене й суспільно значуще, сумісне, творче життя педагога і вихованців, яке відповідає їхнім соціогенним потребам» (Бех, 2003, с. 14). Організація освітнього процесу в позашкільному закладі мистецької освіти передбачає орієнтацію на особистість учня, врахування його індивідуально-психологічних, музичних здібностей, індивідуального досвіду (когнітивного, операційного, аксіологічного) та забезпечується відповідними методами, засобами і формами навчання (індивідуальною, диференційовано-індивідуальною, диференційовано-груповою, індивідуально-груповою).

Другою педагогічною умовою визначено *створення художньо-естетичного середовища в закладі позашкільної мистецької освіти*. Питанням створення естетичного середовища у закладах шкільної та позашкільної освіти присвячено роботи Я. Коменського, І. Песталоцці, К. Ушинського, В. Сухомлинського, А. Богуш, Лань Сіньцзюнь, Лі Лань, О. Щолокової та ін. Змістовий аспект художньо-естетичного середовища, на думку А. Богуш, складають художньо-естетичний стиль навчального закладу, педагогічний стиль викладацького колективу і колективу вихованців, педагогічна культура освітнього закладу (Богуш, 2021). Даною умовою передбачено теза про те, що позашкільний заклад мистецької освіти має бути осередком культури і тісно співпрацювати з загальноосвітніми школами, бібліотеками, музеями, театрами, самодіяльними колективами, іншими закладами культури, сприяти залученню молоді до навчання музичному мистецтву шляхом проведення музично-просвітницької роботи, впровадження інформаційних комунікативних технологій, завдяки чому значно полегшується процес ознайомлення та сприйняття молоддю значної кількості різностильових та різножанрових музичних творів. Реалізація даної педагогічної умови передбачала створення «Філармонії школяра», в рамках роботи якої проводилися музично-просвітницькі заходи з тематики світової та української музики, за участі учнів та вчителів мистецької школи та учнів загальноосвітніх шкіл, які були слухачами таких заходів як *от лекції*: «Шляхами творчого життя Ф.Мендельсона», *лекції-концерти* «Романтизм у мистецтві та музиці на прикладі творчості композиторів – романтиків», «Джаз і не тільки», «Музична подорож в країну танців»; *концерти*: концерт ансамблевої музики «Від двох до восьми», концерт учнів фортепіанного відділу «Від класики до джазу».

Третя педагогічна умова – *досягнення діалогової взаємодії між учнем і вчителем в процесі урочної та позаурочної діяльності в закладі мистецької освіти*. Як форму спільної навчальної діяльності, що проявляється у співробітництві та характеризується взаєморозумінням і взаємопроникненням у духовний світ один одного, визначає навчальну взаємодію С. Гончаренко (Гончаренко, 1997). Йому суголосна думка Г. Падалки, за якої зміст діалогової взаємодії вчителя і учнів полягає в «обміні думками, художніми ідеями, оцінювальними підходами до мистецтва» (Падалка, 2008), що має важливе значення в аспекті дослідження формування музично-ціннісних орієнтацій підлітків. Умови діалогової взаємодії дозволяють дитині почувати себе розкуто і впевнено, відверто висловлювати власну думку, розмірковувати і дискутувати, прагнути до самовдосконалення та активної музично-виконавської діяльності.

Отже, підсумовуючи результати дослідження, слід зазначити, що ефективність процесу формування музично-ціннісних орієнтацій учнів

підліткового віку в процесі навчання в закладах позашкільної мистецької освіти залежить лише від комплексного застосування визначених педагогічних умов з урахуванням відповідних форм і методів роботи.

Література:

1. Бех І. Д. (2003). *Виховання особистості* : у 2 кн. Кн.2. Київ : Либідь, 2003.
2. Богуш, А.М. (2021). *Дитинство у ціннісному вимірі*. Вісник Національної академії педагогічних наук України. Т.3, №2. С. 1-5.
3. Гончаренко, С. Український педагогічний словник. Київ : Либідь, 1997.
4. Енциклопедія освіти (2008). Київ : Юрінком Інтер.
5. *Концепція Нової української школи*. URL: https://www.pedrada.com.ua/files/articles/2365/Konceptsiya_Nova_ukrainska_shkola_MON_2016_Pedrada.pdf (дата звернення 13.06.2022).
6. Падалка, Г. М. (2008). *Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін)*. Київ: Освіта України, 2008.
7. Свещинська, Н.В. (2005). *Формування ціннісних орієнтацій майбутніх учителів засобами сучасної фортепіанної музики*. (Автореф. канд.пед.наук). Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка. Кіровоград.
8. Словарь практического психолога (1997). Минск : Современное слово.
9. Філософський енциклопедичний словник (2002). Київ: Абрис.
10. Фурсенко, Т.Ф. (2009). *Музична культура як фактор формування ціннісних орієнтацій підлітків*: монографія. Ялта: РВНЗ «Крим. гуманіт. ун-т».

Діана КУЧЕРЕНКО

*здобувачка другого (магістерського) рівню вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»*

Науковий керівник І. Хмелевська
кандидат педагогічних наук

*ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»*

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ПЕРФОМАНС ЯК ХУДОЖНЯ ФОРМА ВТІЛЕННЯ ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У МИСТЕЦТВІ

***Анотація.** У дослідженні хореографічний перформанс розглядається як новітня художня форма, концептуальні основи, методологія та естетика якої утілюють глобалізаційні тенденції та європейські цінності, як-от: плюралізм*

думок, який проявляється у спрямованості на обмін індивідуальним досвідом у процесі художньої комунікації; цінність суб'єктивного світу кожної особистості, яка втілена у трансформативності художніх подій та форм відповідно до суб'єктивного бачення учасників перформансу; рівноцінність культурних традицій та світогляду кожного етносу у різні епохи, що проявляється полікультурним характером перформансів, інтеграцією та взаємопроникненням елементів фольклорних мистецьких традицій, естетичних особливостей різних художніх стилів.

Ключові слова: перформанс, хореографічне мистецтво, тілесність, соматичний контрперенос, євроінтеграція, глобалізація, плюралізм.

CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE AS AN ARTISTIC FORM OF EMBODIMENT OF EUROPEAN INTEGRATION TRENDS IN ART

Annotation. *The study considers choreographic performance as the newest art form, the conceptual foundations, methodology and aesthetics of which embody globalization trends and European values, such as pluralism of opinions, which is manifested in the focus on the exchange of individual experience in the process of artistic communication; the value of the subjective world of each person, which is embodied in the transformativity of artistic events and forms in accordance with the subjective vision of the participants of the performance; the equivalence of cultural traditions and worldview of each ethnic group in different eras, which is manifested by the multicultural nature of performances, integration and interpenetration of elements of folk art traditions, aesthetic features of different artistic styles.*

Key words: *performance, choreographic art, body-self, somatic countertransference, European integration, globalization, pluralism.*

Актуальність дослідження зумовлена розгортанням глобалізаційних процесів як наслідку прагнення людства до винайдення нових форм взаємодії, що забезпечують обмін інформацією, досвідом, досягненнями у різних галузях діяльності. Не є виключенням і сфера мистецтва, адже художній простір, що створюється почуттям та думкою особистості, є найбільш чутливим транслятором світоглядних та ментальних проєкцій людства. Трансформаціям художнього простору в напрямі підвищення сенситивності означеного характеру сприяють євроінтеграційні процеси. Зокрема, актуалізується роль нових форм художнього самовираження, заснованих на пріоритеті європейських цінностей: як-от, плюралізму, індивідуалізації та мультикультуралізму. Особливими можливостями в даному контексті володіє хореографічний перформанс, як такий, що втілює у собі потенціал створення інноваційних форм художньої комунікації, в основі яких увага до внутрішнього світу людини переплітається із прагненням створення нових якісних рівнів міжсуб'єктної взаємодії.

Мета дослідження полягає у вивченні концептуальних основ та естетичних принципів хореографічного перфомансу, які зумовлюють його художньо-комунікативний потенціал, актуальний у контексті розгортання глобалізаційних та євроінтеграційних процесів.

Методи дослідження: теоретичний аналіз літературних джерел з галузі мистецтвознавства, психології та медійних джерел, як-от, хореографічних постанов та інтерв'ю з балетмейстерами-постановниками та хореографами.

Аналіз літературних джерел показав, що феномен хореографічного перфомансу досліджується вченими як новітня мистецька форма, поява якої обумовлена глобальними процесами розвитку людського світогляду та еволюції художніх стилів у мистецтві (R. Burt; S. Baner; T. Brown; P. Eeley; M. Franko; M. Ramsay; S. Rosenberg; L. Schwaiger; S. Sommer); а також як інноваційний художній метод, що володіє потужним потенціалом сприяння розвитку хореографічного мистецтва через пошук нових засобів художнього вираження (C. Berrol; F. Butcher; G. Driver ; L. Ellfeldt; W. Forsythe; M. Klien ; R. Kostelanetz).

Основний зміст. Становлення хореографічного перфомансу як жанру зумовлено фундаментальними властивостями танцю, зокрема, його зосередженістю на феномені тіла. Саме тіло є провідником, який транслює інформацію, а точніше, транслює думки та емоції митця щодо певних явищ. Досліджуючи філософські основи сучасного мистецтва, А. Бадю (Badiou, 2005), спираючись на концепцію існування танцю як «метафори думки» (F. Nietzsche), доводить, що танець, як явище, не вкладається в межі поняття художньої дисципліни. Адже, як пише дослідник, танець є специфічною і складною системою, у центрі якої бутує феномен «думка-тіло». Отже, танець є системою, концептуальною основою якої є відображення думки через рух тіла. Таким чином, рухи тіла, згідно даній концепції, слід розглядати не тільки як художню форму фізичного руху, але як тілесне вираження образу думки.

Концепція тілесності яка лежить в основі хореографічного перфомансу, сформувалася на теренах філософії. У її основі визнання основоположної ролі людського тіла в процесі осягнення довкілля та самого себе, сформульоване ще у працях М. Мерло-Понті (Merleau-Ponty, 2013). Учений висловив та обґрунтував гіпотезу стосовно того, що тіло людини є не просто певним об'єктом у просторі. За твердженням М. Мерло-Понті, тіло – це феномен, через відчуття якого ми отримуємо досвід, при чому, ця умова (посередництво тілесного у сприйнятті) є перманентною, адже перцептивні канали тіла фактично є основними у взаємодії із довкіллям. Довкілля, або простір (l'espace) М. Мерло-Понті також пропонує розглядати крізь призму тілесності, адже, як стверджував учений, людина взаємодіє із простором тільки завдяки інтенціональній спрямованості тіла на сприйняття проявів довкілля, а також, спрямованості на взаємодію та передачу інформації. Означене актуалізує у межах дискурсу навколо феномену тілесності проблему комунікації у просторі, у якій, також,

провідну роль відіграє перцепція тіла. Така комунікація здійснюється, як відомо, за допомогою мови, яка концентрує у собі всю культуру інформацію. При цьому, мова мистецтва, забезпечується специфічною функцією тіла – сприймати та виражати почуття. Таким чином, за М. Мерло-Понті, у мистецькій комунікації функціонує експресивний вимір тілесності (Merleau-Ponty, 2013).

Концепцію тілесності та, зокрема, потенціал тілесно-експресивного вираження думки та почуттів досліджено з погляду психології в контексті виявлення арттерапевтичного потенціалу даного явища. Зокрема, у працях П. Палларо (Pallaro, 1996) знаходимо опис процесу роботи індивіда із власним досвідом задля самопізнання, особистісного розвитку та корекції психологічних проблем у межах практики *dance-терапії*. У основі дієвості даного методу фундаментальна комунікативна функція руху. Як стверджує учена, саме рух є первинною формою комунікації і значний прошарок нашого досвіду зберігається в рухах. У зв'язку з цим, робота з таким досвідом, його осягнення та усвідомлення потребують включення соматичних механізмів. Саме в процесі відтворення танцювальної імпровізації, за спостереженням П. Палларо, відбувається усвідомлення індивідом своїх афективних станів та реакцій на певні явища довкілля. Важливим чинником у даному процесі виступає комунікація – як між виконавцем і терапевтом, так і між виконавцями. При цьому, важливою умовою успішної роботи в *dance-терапевтичному* середовищі є застосування техніки *соматичного контрпереносу* (Pallaro, 2007), яка дозволяє розуміти та декодувати важливі пози та жести – саме ця невербальна лексика визначає свідомі та підсвідомі ментальні проєкції, допомагає вираженню відчуттів, емоцій та думок. Усвідомлений під час такої комунікації власний досвід та досвід інших, спрямовує процес вистежування емоційного та символічного змісту тілесного руху та осягнення відповідного сенсу.

Таким чином, соматичний контрперенос та кінестетична емпатія (готовність та спрямованість на розуміння іншого в хореографічно-творчому процесі) лежать в основі хореографічного перформансу. У зв'язку з цим можна стверджувати, що його основоположними принципами є *пріоритет тілесності* та *осмислення самоцінності окремо взятого жесту*. Згідно з даними принципами енергія та експресія руху, внутрішні відчуття та сприйняття виконавця є головним об'єктом уваги на відміну від традиційної концепції, згідно до якої основним завданням хореографа є утілення рис заздалегідь створеного автором художнього образу.

Означений напрям розглянуто у дослідженні М. Клієна (Klien, 2008), присвяченому ґрунтовному вивченню хореографічного перформансу як художнього методу, що володіє значним потенціалом у контексті пошуку нових засобів хореографічної виразності. Як зауважує учений, естетика хореографічного перформансу будується на усвідомленні того, що танець не є звичайною комбінацією лексичних елементів, він – не просто «...сума його

частин»; у перфомансі танець має можливість стати дещо більшим – зокрема, «...фігурою думки, що вказує на можливість зміни всередині тіла» (Klien, 2008, р. 125). Система *думка-тіло* в перформативному танці, виникає та живе завдяки створенню гнучких взаємин у русі, пошуку нових можливостей розташовування у просторі, оновлені та зміні звичних орієнтирів, у пошуку змін, як рушійної сили творчості.

Принцип змінності зумовлює фундаментальну властивість хореографічного перфомансу – трансформативність художнього простору, адже, через змінення звичних меж та орієнтирів докільця відбувається і змінення сприйняття, формування нового бачення. За висловом Тріши Браун (Brown, 2013), творчість якої, фактично, сприяла виникненню хореографічного перфомансу як мистецького жанру (Burt, 2005), художній простір, який володіє рисами варіативності та інтерактивності – основна умова творчого включення системи «думка-тіло». Важливою властивістю такого простору є його можливість створення умов для повного «занурення», як виконавців, так і глядачів до художньо-творчого процесу. Задля конструювання такого простору перформери застосовують художні методи, спрямовані на створення ілюзії гнучкості та множинності вимірів докільця. Зокрема, використовуються звукові, світлові та відео ефекти, а також, задіюються сучасні інтерактивні технології, як-от техніка мультіпроекційного конструювання, яка полягає у накладенні різних проекцій фільмування одна на одну задля створення відчуття симультанності розвитку подій (Rosenberg, 2016; Sommer, 1972).

Яскравим прикладом створення такого простору є відомий перфоманс Тріши Браун «Walking on the Wall»¹, у якому виконавці, користуючись страхуванням з мотузки, виконують повільні кроки у різних напрямках по вертикальній площині – стіні. Дія відбувається в музеї. Додавання ефекту накладення відео створює враження синхронного пересування людей по стінах та підлозі. Відвідувачі музею також стають частиною перфомансу – з одного боку вони здивовано спостерігають за танцюристами, як за експонатами, з іншого, вони також пересуваються в тому ж художньому просторі. Таким чином, застосування спеціальних прийомів організації художнього простору сприяє створенню ілюзії симультанності розгортання подій, що уможлиблює переосмислення традиційного розуміння музично-хореографічного хронотопу. Як можна спостерігати на даному прикладі, відчуття хореографів, які крокують по стіні, а також, відчуття глядачів-відвідувачів музею, що спостерігають за надзвичайною трансформацією простору, опиняються в центрі художньої уваги авторів перфомансу, що цілком відповідає основоположним концепціям в основі хореографічного перфомансу, як-от: концепції тілесності та концепції самоцінності суб'єктивного сприйняття індивідуума та його внутрішнього світу.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=TWkkAU1RSLU>

Означені властивості перфомансу ініціюють створення широкого поля можливостей для виявлення індивідуальності, унікальності кожного. Перформативний простір є плюралістичним, адже різноманіття – культурне, етнічне, особистісне, світоглядне тощо – не просто припускається, воно є бажаним, адже створює умови задля перформативної творчості. У якості прикладу розгортання плюралістичної художньої взаємодії можна розглянути роботи Мурада Мерзукі, зокрема, його постановку «Фолія»², де музика бароко переплітається з пластичною медитацією танцю дервішей, імпровізаціями в стилі вуличних танців, класичною хореографією, етнічними арабськими танцями тощо. У описі до даної постановки вказується на те, що в її основі – діалог між світами, який створює унікальний художньо-естетичний простір та уможливорює процес художнього спілкування між танцюристами і музикантами³. Безпосередньо на сцені, світи виконавців – представників різних етносів, шкіл та мистецьких традицій – протистояють і розмовляють один з одним, живляться і перетворюються в одночасно, і дискретному, і цілісному творчому процесі.

Висновки. Проведене дослідження дозволило з'ясувати, що серед основоположних концепцій хореографічного перфомансу центральною є концепція тілесності, як пізнання оточуючих явищ через рефлексію власних соматичних процесів та кінестетичних реакцій на різні життєві події. У якості принципів, що зумовлюють естетичну спрямованість хореографічного перфомансу можна виділити наступні: змінності, трансформативності художнього простору, пріоритету тілесності, осмислення самоцінності окремо взятого жесту.

Визначено, що перформативний художній простір є середовищем, у якому розгортається процес безпрецедентної та багаторівневої художньої комунікації, адже відбувається взаємодія між культурними традиціями, світоглядом та проявами ментальності виконавців. Представники різних художньо-етнічних традицій, мистецьких шкіл отримують можливість інтегрувати у творчому процесі художні методи різних епох та стилів. Шляхом рефлексивного переосмислення та переосягнення крізь призму власного, унікального сприймання, трансформувати власний досвід – мистецький та індивідуальний – у нові художні форми.

Література

1. Badiou, A. (2005). *Handbook of Inaesthetics*. Stanford. California: Stanford University Press. Retrieved from www.medicinayarte.com/img/badiou,_handbook_.pdf
2. Brown, T. (2013). Trisha Brown: an interview. In *The Twentieth-Century Performance Reader* (pp. 119-127). Routledge. doi:10.4324/9780203125236

²www.youtube.com/watch?v=Hmd35Z8xwZs&list=PLSCWR56x0TuW54NgWLUHbi_CX8xYwbnYd&index=3

³ <https://www.concert-hosteldieu.com/nos-projets-en-tournee/folia/>

3. Burt, R. (2005). Against Expectations: Trisha Brown and the Avant-garde. *Dance Research Journal*, 37(1), 11-36. doi:10.1017/S0149767700008330
4. Klien, M. (2008). *Choreography as an Aesthetics of Change*. (Doctoral dissertation), College of Art, Edinburgh. Retrieved from <https://bit.ly/3TX8Azl>
5. Merleau-Ponty, M. (2013). *Phénoménologie de la perception*. Routledge. Retrieved from www.academia.edu/download/60547008/phenomenologie_de_la_perception20190910-100748-1uwk9r0.pdf
6. Pallaro, P. (1996). Self and body-self: Dance/movement therapy and the development of object relations. *The Arts in Psychotherapy*, 23(2), 113–119. doi:10.1016/0197-4556(95)00061-5
7. Pallaro, P. (2007). Somatic Countertransference. In *Authentic Movement: Moving the Body, Moving the Self, Being Moved: A Collection of Essays-Volume Two* (pp. 176-193). Jessica Kingsley Publishers. Retrieved from <https://bit.ly/3TSG0iq>
8. Rosenberg, S. (2016). *Trisha Brown: Choreography as visual art*. Wesleyan University Press. Retrieved from <https://bit.ly/3fleGdL>
9. Sommer, S. (1972). Equipment Dances: Trisha Brown. *The Drama Review*, 16(3), 135-141. doi:10.2307/1144780

Ольга БОЙКО

*Викладач вищої категорії
завідувачка фортепіанного відділу
КЗПСО «Мистецька школа №4 м. Одеси»*

ВИКОРИСТАННЯ НОВІТНІХ ІНСТРУМЕНТІВ МЕДІА-ПРОСТОРУ У РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Медіа — не новий термін. Він походить від латинського *medium* — “посередник, середина”. Слово “медіум” є і в українській мові — це буквально посередник між двома світами. Сучасні медіа є тим самим посередником і передають через себе інформацію від однієї сторони до іншої. Поняття “медіа” містить у собі всі засоби комунікації для передачі інформаційного повідомлення: текст, зображення, аудіо. Нові медіа – це такий формат, в якому інформація постійно доступна на цифрових пристроях, а користувачі активно залучені в процес створення і поширення контенту. По суті, це медіа, які почали активно розвиватися і обростати новими технологічними особливостями з появою інтернету.

Щоб інтерпретувати медіа, ми використовуємо наші чуття, такі, як слух і зір. Щоб встигати за змінами, людина повинна переробляти величезну кількість

інформації, яка надходить з усіх точок земної кулі. Але яким саме чином вона переробляє цю інформацію?

Кожен з нас по-різному сприймає інформацію і реагує на неї. В залежності від способу сприйняття ми ділимося на *візуалів, аудіалів і кінестетиків*. Три типи людей – три способи мислення. *Аудіал* в процесі спілкування звертає максимум своєї уваги на мову. Його вухо вловлює зміни ладу, висоти звуку. Такі люди дуже чуттєві до інтонації.

Серед *візуалів* більшість творчих людей, які сприймають зовнішній світ через образи, фантазію, уяву. В цьому процесі основну роль відіграє зір.

Людина з типом мислення *кінестетик* – заручник почуттів та емоцій. Таких людей більшість. Для них дуже важливий тактильний контакт. Кінестетик пам'ятає загальне враження; запам'ятовує рухаючись, обмацуючи, нюхаючи (згідно із статистикою, серед населення 25% аудіалів, 35% візуалів і 40% кінестетиків). Варто зазначити, що не існує особи, яка повністю належала б одному типу сприйняття. У кожному з нас є частинка від різних типів сприйняття, але в той же час ми володіємо домінуючим типом сприйняття. Саме за ним людину відносять до однієї з категорій.

Коли дитина переглядає відео або анімацію, інформація надходить у мозок двома окремими каналами: зоровим і слуховим. Там вона реорганізується у відповідну ментальну модель матеріалу. Тобто, одна й та ж інформація зазнає подвійної обробки в робочій пам'яті. Формується більше зв'язків між нейронами, що дозволяє запам'ятовувати інформацію та інтегрувати її в довгострокову пам'ять. Ось чому поєднання візуального та звукового ряду є досить ефективним для надання та засвоєння інформації.

Особливо ефективно поєднання аудіального та візуального рядів для розвитку уяви та образного мислення. Адже дитина 6-7 років може уявити тільки те, що бачила у природі або на картині. Учням молодшого шкільного віку нелегко уявити те, що не спирається на конкретний предмет, ілюстрацію або власний досвід. Поступово уява дітей змінюється, її образи стають стійкими, краще зберігаються у пам'яті, стають більш різноманітними та цікавими. Але це буде відбуватися за умови забезпечення дитини різноманітним, якісним музичним матеріалом, яким ділиться вчитель.

Зараз будь-хто може створити власний медіа-контент, якщо у нього є технічна можливість. А технічний прогрес кожного дня надає таку можливість. З'являється безліч нових інструментів, якими ми можемо і мусимо користуватися. Сьогодні існує багато мобільних додатків, за допомогою яких викладачі можуть створювати цікавий контент, втілювати найрізноманітніші творчі ідеї. Це аудіо-редактори (Voice Changer, SpeedChanger) фото-, відео-редактори (CapCut, VivaVideo, Alight Motion). Існують додатки, які допомагають

проводити заняття з учнями, які у зв'язку із військовим станом в Україні тимчасово опинилися без інструментів: віртуальні клавіатури (RealPiano, Garageband), нотні тренажери (SolfaRead). Всі вони встановлюються на гаджети безкоштовно.

Моя перша власна мультимедійна репрезентація фортепіанного твору була створена на основі етюд Ф. Бургмюлера оп.100 №24 «Ластівка» (Режим доступу <https://youtu.be/3k1dtZTf9E>).

Ідея створити контент, в якому поєдналися учнівське відео виконання етюд з візуалізацією польоту ластівки виникла тоді, коли ми з ученицею готувалися до публічного виступу. Перед нами стояла задача: якомога краще передати музичний образ ластівки. В процесі спільної творчої роботи над створенням музичного кліпу (пошуку потрібного уривку з мультфільму, вибудовування сюжетної лінії, корегування артикуляції, динаміки та агогіки виконання) нам вдалося «оживити» образ маленької пташки, яка в польоті здатна розвивати велику швидкість та виконувати у повітрі неймовірні майстерні віражі. Така спільна творча діяльність дуже захоплює дітей, збуджує уяву та мотивує займатися самостійно більш наполегливо.

На YouTube каналі PianoДІТИ створений плейлист «Ukrainian music». Режим доступу: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLPDYFYm7SY-B1ilNh56CO9iganiCIRdKj> Причиною його створення стала необхідність розширити репертуар учнів яскравою українською фортепіанною музикою. Це репрезентації творів українських композиторів минулого та сьогодення. Представлені п'єси кантиленного складу («Вночі на річці» Миколи Сильванського, «Вечірня мелодія» Михайла Степаненка, «Лебідь» та «Бузок» Тетяни Афанасенко) та характерні п'єси («Хрущ» Оксани Крут, «Крук» та «Пінгвін» Тетяни Афанасенко).

Література

1. Bates A. /A.W.(Tony) Bates // Online learning and Distans Education Resources/ 2022 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.tonybates.ca/2022/10/18/exams-and-online-courses-why-proctoring-is-the-wrong-issue/>
2. Нові медіа/ Wikipedia[Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Нові_медіа

Ірина ГЕРЦ

*Заслужений працівник культури, доцент
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»*

ПЕДАГОГІКА ЧОЛОВІЧОГО КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Метою педагогічної підготовки у закладах вищої освіти є розвиток педагогічної спрямованості особистості здобувача і формування його готовності до роботи в навчальних закладах, зокрема мистецького спрямування. Переважна більшість хореографів, вдосконалюючи свою професійну майстерність, опановуючи і використовуючи творчу спадщину видатних попередників, шукаючи власні оригінальні рішення актуальних творчих питань, творять сучасну хореографічну культуру. А це потребує всебічного розвитку світогляду та знання історії.

Класичний танець розглядається як спосіб розвитку творчого мислення сучасного фахівця хореографічного мистецтва, створюються умови для збагачення емоційно-образної сфери. Випробувана століттями система занять біля станка і на середині залу добре готує танцівників до виконання найскладніших завдань балетмейстера [1].

Екзерсис класичного танцю це - вправи, комбінації, кантиленність переходу від одного руху до іншого, точність позицій ніг і рук, виразність кожного положення тіла; вміння управляти кістково- м'язовим апаратом, набуття практичних вмінь координації, стійкості, музикальності. Та найголовніше те, що віртуозність техніки, досягнута в результаті освоєння школи класичного танцю, служить засобом створення художніх образів хореографічного мистецтва. Разом з тим, система класичного танцю в усьому світі продовжує й далі розвиватись, вдосконалюватись і збагачуватись.

Класичний танець протягом століть видозмінювався, ускладнювався, набував нових рис і прийомів. Як система виразних рухів пройшов великий шлях формування та розвитку. Однією з мало досліджуваних тем на сьогодні є педагогіка чоловічого класичного танцю. Без дослідження принципів і професійних методів навчання класичному танцю неможливо визначити якісних змін в техніці цього виду хореографічного мистецтва. Історія викладання класичного танцю починається із традицій італійської та французької школи класичного танцю [1].

На зламі XVIII-XIX століть відбулись зміни в техніці жіночого та чоловічого класичного танцю. Сценічна практика потребувала реформи класичного танцю. Виникла необхідність в корегуванні поз і партерних рухів,

тому, що чоловічий танець відрізнявся від жіночого потужною технікою *allegro*. Італійський танцівник, балетмейстер і педагог Карло Блазис запропонував нову систему класичного танцю. У викладанні Карло Блазис демонстрував якості винахідливого теоретика та інноваційного практика. Його система класичного танцю вирізнялась геометричними схемами та імпровізацією.

На початку XIX століття світовий балет вступив в епоху романтизму. Тоді сцену заповнили сільфіди, віліси та інші фантастичні істоти. Для втілення таких образів необхідно було використовувати рухи *allegro*, що допомагали створювати враження легкості і невагомості [2].

Філіппо Тальоні, італійський артист балету, педагог, балетмейстер (1777-1871) та його дочка Марія Тальоні (1804-1884) збагатили жіночий танець рухами *allegro*, що дало можливість створити безліч романтичних образів, зокрема сільфіди. Розвиток жіночого танцю в середині XIX століття нівелював значущість чоловічого танцю, що призвело до ролі танцівника лише як партнера-помічника танцівниці. Народжувались нові канони класичного танцю, але головну роль відігравав жіночий танець.

Італійський танцівник Енріко Чекетті володів віртуозними рухами і став провідником ідеї про важливість чоловічого класичного танцю. Після закінчення артистичної діяльності, Чекетті всі зусилля зосередив на педагогічній діяльності, збагативши світовий балет віртуозністю та енергійною манерою виконання. Італійська манера танцю була більш демократичною, стихійною, іноді не підкорялась визначеним правилам. Але принцип навчання був цікавий та ефективний. Чекетті вмів закріпити навички динамічних обертань і чітких зупинок, стійких поз та темпів. Рухи рук, тулуба, ніг давали можливість зберігати стійкість та впевненість. Італійський екзерсис виховував *aplomb* (стійкість), динаміку обертань, силу та витривалість. Педагог продумував свої комбінації, працював чітко за планом. Заняття проводились кожного тижня, але викладач намагався не повторювати комбінації, а створював їх відповідно до поступового розвитку рухів. Принцип такого навчання вимагав професійної педагогічної майстерності, вміння скласти комбінаційну вправу, яка буде мати навчальну мету [5].

Особливості педагогічного метода Енріко Чекетті полягали в систематичній праці над удосконаленням рухів, що давало можливість танцівнику збагачувати хореографічну лексику. Швидкі обертання досягались завдяки різкому «форсу» (одночасний підйом на півпальці та переведення рук з підготовчого положення в позу обертання) та вимогою фокусувати погляд в одній точці під час обертань. Довгий час *pas de bougé* виконували в «м'якій» формі. У XIX столітті італійська школа класичного балету у техніці виконання *pas de bougé* набула зміни. Цей рух виконувався чітко, з фіксацією всіх елементів

класичного екзерсису. Чекетті приділяв велику увагу до підготовчого етапу виконання складних стрибків. Динамічний glissade допомагав виконувати grand assemble з ускладненими заносками. На його заняттях засвоювались надскладні jetes entrelace та revoltades.

Можна стверджувати, що Енріко Чекетті мав вплив на формування методики викладання чоловічого класичного танцю, його школа прищеплювала міцні навички динамічних обертань і стрибків, миттєвих зупинок, чітких темпів. Рухи рук, корпусу, ніг набували впевненість і експресію. Виховуючи виворотність, легкість обертань, еластичність стрибків, Чекетті по-новому підходив до роботи стопи. Він пропонував десять рухів стопи, в яких намагався передати всі можливі її положення під час танцю. Ним були переглянуті прийоми танцювальної техніки чоловіків [2].

Сучасні викладачі класичного танцю широко використовують надбання педагогів минулого, що дає можливість розвивати пізнавальні, аналітичні здібності, вміння подавати хореографічний матеріал.

Література

1. Бігус О., Маншилін О., Кондратюк Д., Мова Л., Журавльова А., Герц І., Донченко Н., Батєєва Н. Сучасний танець: Основи теорії і практики : навч. посіб. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 264 с.
2. Пovalій Т.Л. Історія хореографічного мистецтва: навч.-метод. посібн.
3. Суми : СПДФ- 2014, 120 с.
4. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю: підручник / Л.–
5. К.: Альтерпрес, 2013. – 324 с.
6. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія.
7. Харків : ХДАК, 2007. 344с.
8. Чепалов О. Хореологія. Статті та лекції. Київ : Ліра-К, 2020. 228 с.

Лі ЮЙЦИ

*здобувачка другого (магістерського) рівню вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»*

Науковий керівник О. Горожанкіна

к.пед.наук, доцент

*ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»*

ДЕЯКІ МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО- СТИЛЬОВИХ УЯВЛЕНЬ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

Музично-історичні та теоретичні дисципліни допомагають майбутнім фахівцями в галузі музичного мистецтва в опануванні знань про художні явища і стилі, що в подальшому сприяє ефективному перебігу освітнього процесу на практичних заняттях з музично-інструментальної, вокальної та диригентсько-хорової підготовки. Слід зауважити, що далеко не завжди ретельна увага з боку викладачів націлена на роботу щодо розуміння здобувачами особливостей інтерпретації творів різних стилів та епох, тоді як усвідомлення стилю, музично-стильові уявлення та вміння його передати є одними з найважливіших та необхідних ознак виконавської майстерності майбутніх фахівців.

Вважаємо, що музично-стильовими уявленнями майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва є *особливі утворення в музично-естетичній свідомості особистості здобувачів, які зумовлюють виникнення певних художніх образів під впливом стильового розмаїття музичних творів і досвіду їх інтерпретації та усвідомлення.*

Можна припустити, що ефективний розвиток досліджуваного феномена відбуватиметься поетапно, зокрема в умовах фортеп'яної підготовки.

Завданнями *першого етапу (ознайомлювального)* є залучення до адекватного сприйняття фортеп'яної музики, поглиблення музично-теоретичних знань, розширення музично-слухового досвіду, ознайомлення зі змістовними ознаками фортеп'яних стилів (ідея, тема, образна система тощо). На даному етапі доречним може бути використання таких методів: *підбору репертуару, пояснювально-ілюстративного, репродуктивного, візуалізації музичного стилю.*

Пояснювально-ілюстративний метод є повідомленням викладачем конкретної інформації щодо музично-стильових особливостей фортеп'яного твору. *Візуалізація музичного стилю* у фортеп'яному виконавстві може бути

пов'язана не тільки з конкретним словом-образом. Доцільно використовувати поетичні опуси, взірці образотворчих видів творчості (малюнок, живопис, графіка тощо), що уособлюють стилістичні особливості конкретного твору.

Слід звернути увагу, що пояснювально-ілюстративний метод і метод візуалізації музичного образу тісно поєднані з *репродуктивним*. Фортепіанна підготовка багато в чому є саме репродуктивним процесом. Беруться на озброєння наявні в арсеналі викладача музично-стилістичні знання. Вони повторюються (тобто репродукуються) майбутніми фахівцями, опановуються. Вивчається позитивний педагогічний і виконавський досвід викладачів, що спонукає здобувачів розвивати музично-стильові уявлення, зокрема через практики успішних концертних виступів.

Щодо *репертуарного підбору*, то слід зазначити, що репертуар – основа творчості майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва. На основі грамотно підбраного репертуару накопичуються теоретичні знання, розвиваються фортепіанно-виконавські вміння та навички. Твори повинні бути цікавими, сприяти формуванню інтересу до вдосконалення фортепіанної майстерності, позитивно мотивувати до формування виконавських навичок. Виконання фортепіанних творів із позицій грамотності у стилістичному відношенні сприятиме виникненню позитивного емоційного стану в майбутніх фахівців, естетичному задоволенню від фортепіанного виконавства, що позитивно впливатиме на процес розвитку музично-стильових уявлень здобувачів.

Завданням *другого етапу (аналітичного)* є: аналіз здобувачами специфіки втілення різних стилів; аналіз атрибутивних ознак стилів (жанрове втілення, форма твору, різні «мовні» засоби й особливості композиторської техніки тощо). Основні методи даного етапу: *метод інтонаційно-стильового осягнення* і *метод музично-стильової експертизи*.

Метод *інтонаційно-стильового осягнення* націлений на забезпечення цілісності процесів осмислення майбутніми фахівцями стильової інтонації фортепіанних творів та способів її звукового оформлення.

Щоб уникнути певної формалізації під час інтерпретації фортепіанних творів різних стилів, необхідний не стільки зовнішній стандартний прояв певної характерної артикуляції, манерності, скільки глибоке розуміння та відчуття здобувачами інтонаційно-сміслового змісту того чи іншого художньо-стильового напрямку. Крім того необхідно пам'ятати, що процес музично-виконавської творчості є не тільки актом утілення задуму композитора, а й актом створення власної інтерпретації. При цьому здобувач-виконавець повинен уміти поєднувати під час інтерпретаційної діяльності авторський задум і власні уявлення. Всі ці дії неможливі за відсутності готовності особистості до виконання музично-творчих дій. Дану умову можливо реалізувати за допомогою

визначення і розуміння стильової установки під час *музично-стильової експертизи*. Така експертиза є основним механізмом інтерпретаторської реалізації стилю, який мобілізує психіку майбутніх фахівців щодо формування внутрішнього слухового образу та керує процесом виконавської інтерпретації, налаштовуючи на єдину стильову хвилю структури особистості – емоційну, інтелектуальну, вольову.

Завданням *третього етапу (інтерпретаційного)* є залучення майбутніх фахівців до творчого процесу виконання фортепіанних творів різних стильових напрямів, ознайомлення з атрибутивними ознаками стилів (типовий варіант композиційного рішення, засоби художньої виразності, найбільш типізовані в даному стилі тощо). На творче осягнення музичних стилів налаштовуватиме використання методів: *порівняльного аналізу інтерпретацій і коригування слухової діяльності*.

Формуванню музично-стильових уявлень майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва сприяє наявність сформованих у них здатності до оцінки різних музичних явищ та уміння критично ставитися до свого інтерпретаторського втілення музичного образу. Для усвідомлення художнього рівня власної роботи необхідна наявність можливості «побачити» своє виконання зі сторони, порівняти його з виконанням інших здобувачів чи показом викладача. Такі види художньо-пізнавальних завдань, як *аналіз і порівняння декількох різних інтерпретацій* одного фортепіанного твору, зіставлення власного виконання з виконанням інших, порівняння самооцінки виконання з оцінкою викладача спонукатимуть майбутніх фахівців до самостійного аналізу інтерпретаторських рішень, усвідомленої оцінки, пояснення допущених помилок і технічних недоліків. Оціночно-аналітична діяльність здобувачів з подальшим *коригуванням слухової діяльності* є ознакою сформованості інтерпретаторських навичок та умінь, розвиненості художньо-діагностичних здібностей і музично-стильових уявлень.

Отже, розвиток музично-стильових уявлень майбутніх фахівців у галузі мистецької освіти є і метою пізнання фортепіанної музики, і засобом її розуміння. Тільки за умови грамотної, з методичної точки зору, та цілеспрямованої викладацької роботи, здобувачі можуть наблизитися до істинного усвідомлення стилю, що створить передумови для коректної інтерпретації фортепіанних творів.

Ма СІНЬЮЙ

*здобувачка другого (магістерського) рівню вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»*

Науковий керівник С. Ключова,
*кандидат філософських наук, доцент
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»*

РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ФОРТЕПІАНО

***Анотація.** Стаття присвячена проблемі розвитку музичного мислення майбутніх викладачів фортепіано. У роботі охарактеризовані зміст та структура музичного мислення, визначені можливості створення комплексної системи художньо-творчого розвитку майбутніх викладачів.*

***Abstract.** The article is devoted to the problem of developing the musical thinking of future piano teachers. The work characterizes the content and structure of musical thinking, identifies the possibilities of creating a complex system of artistic and creative development of future teachers.*

Сьогодення диктує нові сучасні умови розвитку особистості, саме його інтелектуального потенціалу. Вища школа формує основні завдання цього складного процесу – розвиток особистості і її реалізація. Система освіти потребує відновлення і удосконалення, яка виведе основні принципи гуманізації і демократичності до основних, спираючись до досягнень розвитку педагогічної науки.

Удосконалення системи освіти вимагає від розвитку майбутнього учителя високого рівня культури і педагогічної майстерності. Особливої уваги приділяється підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. І перед ними постають ряд актуальних питань – формування всебічного розвитку студента, його творчих і інтелектуальних здібностей, інтерпретаційні уміння в обробці нової інформаційної сфери, яка постає превалюючи значення[3].

Проблема мислення і її розвитку дуже різнобічна, і це підтверджено багатьма розробками з цієї теми. Філософський напрям висвітлена у працях А. Петрова, О. Павленко, В. Ткаченко та інших. «Вчені вважають мислення особливою пізнавальною, теоретичною діяльністю, яка полягає в утворенні наукових понять, оперуванні ними і практичному їх застосуванні»[1].

Багато вчених - психологів розглядають проблему мислення з різних кутів. «Вони визначають цей феномен як цілісне і системне явище, для дослідження

якого необхідно вивчати властивості його структурних компонентів та зв'язки з іншими психічними процесами»[1]. Вони визначають особливості саме сучасного учителя, які відрізняються нестандартним мисленням і творчими підходами до навчального процесу. А саме головне – динамізм розвитку, що проглядається в кожній сфері сучасної науки.

Сучасні українські вчені прослідковують у музичному мисленні його головні і основні критерії, такі як музичне сприйняття, естетичне ставлення до мистецтва. О. Роствоський, О. Рудницька, О. Щолокова зосереджують увагу на проблемі розвитку музичного мислення саме через особистість. Але при такій великій увазі до музичного мислення, ще багато аспектів не знайшли належного розв'язання, а саме - впливу інструментальної підготовки на формування музичного мислення майбутніх викладачів. Індивідуальні заняття, які передбачені програмою, дуже сприяють формуванню музичного мислення і мають велике підґрунтя для його розвитку.

Музичне мислення – це «складний емоційно-інтелектуальний процес пізнання та оцінки музичного твору. Це комплексна здатність, яка полягає в тому, що людина може оперувати художніми образами та елементами (музикою)»[1].

Музичне мислення – це особливий вид художнього відображення дійсності, який у цілеспрямованому опосередкованому і узагальненому пізнанні суб'єктом цієї дійсності дає можливість творчо сприймати, усвідомлювати і транслювати продукти мистецтва музики у специфічних музично- звукових образах. Музичне мислення, як і всі види мислення поєднує в собі і ознаки загального і специфічного. Є два типи мислення: наукове і художнє. Саме музичне мислення поєднує ці два типи, але превалює звичайно художній тип.

В сучасних працях розглядається музичне мислення, як конструктивно-логічне і емоційно-чуттєве. О. Бурська наголошувала, що в «музиці, яка виникає в художній свідомості, образ дійсності реалізується за допомогою системи інтонаційних сполучень»[1]. Найважливішими функціями музичного мислення є: «аналіз (виділення, міркування, розгляд, порівняння, зіставлення, розбір, визначення на слух, емоційна реакція і т. д.) та синтез (думка, уявлення, умовивід, висновок»[1].

Музичне мислення – це деяка психічна діяльність, яка допомагає особистості прагнути досягти музичні і естетичні цінності. Але існує і ряд окремих питань, музичне мислення, як процес розуміння особистістю музичного твору; музичне мислення виявляється певним засобом мислення людини; головне – музичне мислення – засіб спілкування з соціумом через музику.

Музичне мислення - це «процес моделювання відносин людини до реальної дійсності в інтонаційних звукових образах. Воно виникає в процесі і

результаті активної, естетично пофарбованої взаємодії зі звуковою реальністю»[1]. Для розвитку музичного мислення головну роль має відводитися звуковим організаціям, які передають певну естетичну забарвленість. Цей процес вдосконалюється в процесі пізнання музичного мистецтва. А це – складний процес, в якому виділені конкретні особистості, які передають в конкретній музичній організації певні емоції і естетичні переживання. Музичний твір і саме музична діяльність особистості і дає основу для формування музичного мислення особистості.

Музичний твір грає роль «багаторівневої інформаційної структури, як конкретний механізм обробки цієї інформації. Інформаційний зміст твору - нові данні, які обробляє музичне мислення на основі минулого досвіду особистості»[2]. Музичне мислення завжди спирається на загальний досвід людини і на музичний. А вже саме досвід людини має різні прояви в соціальному житті, переживаннях і оточенні. Музичне мислення входить в абстрактні знання, які передають взаємозв'язки звуків і музики в цілому. Почуття виникають тільки тоді, коли вони відчуваються і переживають в реальному житті.

Різні області мислення проявляються по-різному, наприклад, в математиці процес мислення відбувається в процесі виведення результату обчислення і рішення завдань, а не в абстрагованому відчутті і емоційному переживанні. Музичне мислення виводить саме емоцію і переживання до основних моментів цього процесу. В процес музичного мислення особистість отримує знання про самого себе, своїх почуттів і емоцій. Саме через музичний твір і відбувається перехід до емоцій і почуттів, він допомагає вивести внутрішні психологічні переживання на новий рівень. В процесі звучання твір як би проходить в почутті особистості і всі психологічні події відбуваються саме внутрішньому світі. Практична музична діяльність пов'язана з практичною музичною діяльністю. Тому виділяється три типи мислення: композиторське, виконавське, слухацьке. Композиторське мислення виявляється найбільш складним і творчо-продуктивним, при цьому слухацьке мислення - це прояв на такого активного, а більш пасивного прояву.

Література

1. Бурська О. П. Методичні основи розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі фортепіанної підготовки: Дис. ... канд. пед. наук: 13. 00. 02. / Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського. – Вінниця, 2004. – 239 с.
2. Верещак О. Змістова характеристика структури музичного мислення: теоретичний аспект / О. Верещак // Рідна школа. – 2006. – № 9. – С. 56-57.

3. Мозгальова Н. Г. Формування музичного мислення майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки: автореф. дис...канд. пед. наук: 13. 00. 02 / НПУ ім. М. П. Драгоманова – К., 2002. – 18 с.
4. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. М. Падалка. – К.: Освіта України, 2008. – 274 с.

Ніна ЛІСОВСЬКА

*ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»*

МОДЕЛЬ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ІМІДЖУ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА

В умовах подальшого розвитку нашої країни, всієї системи освіти велике значення набуває підвищення якості підготовки педагогічних кадрів. Для нашого часу характерним є тенденція вчитися на протязі всього життя та особливо це актуально для професії педагога-хореографа, творча індивідуальність якого повинна проявлятися не тільки в прагненні створювати щось нове, а і перш за все у здатності до зміни самого себе. Формування педагога-хореографа як гармонійно розвиненого суб'єкта, у якого розум вдало поєднується з фізичною розвиненістю, зовнішньою привабливістю, гарними манерами, який має адекватну самооцінку, розвинену Я-концепцію та індивідуальний імідж часто залишається поза увагою діяльності хореографічних учбових закладів.

У практиці хореографічного мистецтва, психології та педагогіки хореографічної освіти питання про доцільність формування іміджу однозначно вирішується у позитивний бік. Цікаві спостереження щодо побудови іміджу зустрічаються у керівників хореографічних об'єднань та танцювальних колективів, керівників центрів танцю та педагогів хореографії. Вони активно ведуть роботу по формуванню свого особистісного іміджу та іміджу колективу, яким вони керують.

В іміджі є як позитивні, так і негативні моменти, виникає дилема: бути (тобто, володіти тим, на чому будується імідж) або здаватися (тобто, просто виглядати відповідно до іміджу, не володіючи насправді необхідними якостями). На перший погляд, достатньо здаватися, тобто мати певну маску. Нажаль, зараз спочатку саме цей погляд на імідж і переважає. Тільки поступово приходиться розуміння, що треба бути, тобто мати обличчя, а не маску, що треба відповідати своєму іміджу. Бути завжди важче, ніж здаватися, але бути – надійніше та вірніше, бути – дає стабільність та впевненість.

Побудова іміджу педагога-хореографа постійно знаходиться в русі і не може бути сформованою одного разу й назавжди, так як імідж, як і сама особистість, не може бути постійним, він динамічний, його змінення необхідно постійно відстежувати та аналізувати. Робота по формуванню іміджу важка та кропітка, в ній немає і не може бути дрібниць.

У процесі формування іміджу необхідно проаналізувати, які, на думку педагога-хореографа, його складові.

Імідж особистості багато в чому залежить від сформованості *Я-концепції*. Будь-яка особистість поводить відповідно до власної *Я-концепції*. Її поведінка залежить від того, з ким і як вона себе усвідомлює, як вона порівнює себе з людьми, з якими взаємодіє.

Я-концепція складається з кількох різних образів. Це – *Я-образ* – якими ми себе бачимо: ідеальне *Я* – яким нам хотілось би бути; дзеркальне *Я* – якими, на нашу думку, нас бачать інші; та наше реальне *Я* – які ми насправді.

Під час формування іміджу педагога-хореографа особливо важливе значення має *Я* – ідеальне – це образ того, яким він повинен бути, щоб відповідати високим ідеалам, прийнятим у суспільстві та у професії. Правильно сформоване *Я-ідеальне* служить умовою ефективності його самовиховання.

Прояв інтересу до *самовдосконалення* являється показником рівня самооцінки. Імідж педагога-хореографа це перш за все результат роботи над собою, яка надає можливість самовдосконаленню і приймається як необхідна умова всього життя. Педагоги не ставлять поріг своїм можливостям, бажають прогнозувати творчі задуми, моделювати власну діяльність, виділяючи умови, важливі для реалізації мети.

Самовдосконалення в формуванні іміджу передбачає працю розумову та фізичну, що з'єднує творчу, організаційну та дослідницьку діяльність. Розвиток педагога-хореографа пов'язаний з вивченням пріоритетних напрямків в сучасному викладанні хореографії, передбачає освоєння необхідних знань про створення хореографічного об'єднання, організації хореографічного колективу, умовах його функціонування, усвідомлення власних можливостей та можливостей учнів.

Останнім часом з'явилося багато сучасних напрямків хореографічної діяльності в різних видах хореографії, в яких опанування техніки танцю педагогами-хореографами набуває важливого значення для можливості викладання та передачі досвіду учням. Прикладом може бути розвиток пластичності тіла на основі єдності дихання, руху, уяви.

Імідж, який педагог-хореограф подає навколишньому світу, здебільшого розцінюється людьми як відображення його рівня *самооцінки*. Самооцінка сприяє усвідомленню сильних і слабких сторін діяльності, виразності

професійно важливих якостей, стимулює творче зростання, роботу над викоріненням існуючих недоліків.

Самооцінка не є постійною, вона змінюється залежно від обставин. В результаті самооцінки формується те чи інше ставлення до себе: позитивне чи негативне.

Ефективний імідж створюється за допомогою таких механізмів, як *переконання*, навіювання, наслідування з метою забезпечення позитивного ставлення соціального оточення до свого образу. Імідж – це мистецтво «керувати враженням», тому вербальне враження грає важливу роль в його формуванні. Сприйняття іміджу педагога-хореографа багато в чому залежить від багатства та образності його мови.

Переконання – це елемент іміджу, за допомогою якого погляди і поведінка педагога-хореографа вербально впливають на інших людей. Якщо він бажає створити позитивний імідж, то необхідно враховувати особистий контакт: вербальний, візуальний, тактильний. Метод переконання – це метод виховання. З професійної точки зору, педагогу-хореографу необхідно володіти всіма видами встановлення особистого контакту, так як серед учнів обов'язково знайдуться візуали, аудіали, кінестетики; до кожного з них потрібен підхід, особисте спілкування, щоб допомогти дитині «відкритися».

Під час формування іміджу педагога-хореографа велику роль відіграє його *індивідуальність*. Кожний митець прагне індивідуальних способів самореалізації, яка вдосконалює його «хореографічну індивідуальність», що складається із: природних здібностей, засобів мислення, індивідуально-психологічних особливостей, рівня знань та навичок, власного стилю та манери художнього втілення.

Основним показником індивідуального розвитку педагога-хореографа є внутрішня активність особистості, ступінь розвитку професійних якостей, застосування творчих сил, здібностей, «масштаб обдарування», здатність приймати творчі рішення. Від того, як педагог-хореограф зможе реалізувати свої якості, залежить його майбутній імідж.

Сила харизматичної особистості полягає в тому, що вона має незвичайні можливості і приваблива для інших, вона має в собі щось, що змушує інших поважати її думку, прислухатися до неї.

Формування іміджу педагога-хореографа знаходиться в рамках проблеми педагогічної майстерності і, отже, цілісне вивчення феномену іміджу дозволяє відкривати нові можливості та подальші шляхи саморозвитку та самовдосконалення педагога в хореографії.

Анна НОВОСАДОВА

*Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського
м. Вінниця, Україна*

Ярослав НОВОСАДОВ

*Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського
м. Вінниця, Україна*

Науковий керівник Н. Мозгальова
доктор педагогічних наук, професор

СТИЛЬОВИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНО- ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Багатоманітне існування мистецьких течій зумовило виникнення та розвиток різноманітних музичних стилів. Завданням сучасного вчителя музики є осмислення, пояснення їх особливостей учням. Це є необхідним для розуміння та виконання ними різних музичних композицій. Тому стильовий підхід до вивчення музично-теоретичних предметів студентами закладів вищої освіти є актуальною проблемою сьогодення. Тож, метою нашого дослідження є визначення особливостей стильового підходу до вивчення музично-теоретичних предметів у процесі фахової підготовки майбутніх учителів музики.

Музично-теоретичні дисципліни знайомлять здобувачів освіти з законами теорії музики, сприяють розвитку практичних навичок (слухових, інтонаційних), аналізу музичних творів. Усе це є базою для виконавської підготовки. Варто зазначити, що викладачі музично-теоретичних дисциплін зосереджують увагу на суто теоретичному аспекті. Відтак, таке поняття як стиль залишається поза увагою.

Розуміння музичних явищ крізь призму стилю обґрунтував Б. Яворський. О. Катрич, В. Москаленко та ін. також наголошували на важливому значенні стильового підходу. Відзначимо, що музичний стиль є засобом розуміння та пізнання особливостей епохи, синтезом принципів, виразових засобів, що характеризують ту чи іншу композиторську школу. В. Москаленко зазначає, що «під стилем музичної творчості розуміється специфіка світовідчуття і музичного мислення особистості, що творить, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору» [5, с. 214]. О. Катрич визначає «індивідуальний стиль музиканта-виконавця як систему виразових засобів, що відповідає специфічності його світогляду, яка зберігає цілісність та функціонує у якості опорного фактору переінтонування різноманітних композиторських стилів» [3, с. 9].

Стильовий підхід до вивчення музично-теоретичних знань передбачає засвоєння музично теоретичних та музично-стильових знань. Такі предмети як «Теорія музики», «Сольфеджіо», «Музична література», «Аналіз музичних творів» є інтегрованою системою, що доповнюють навчальний матеріал один одного. Здобуті теоретичні знання є базовими для розуміння стилю. Наприклад, розглядаючи тему «Акорди» слід детально зупинитись на його трактуванні різними стильовими системами. Зокрема, однією з форм роботи під час вивчення дисципліни «Гармонія» є підбір акомпанементу. Для закріплення здобутих теоретичних знань доцільно підбирати його у різних стилях. Також студенти можуть самостійно створювати музичні твори у різних стилях. Викладачеві варто обрати інтонаційні вправи, що належать різним стилям.

Стиль, як одна із фундаментальних категорій музичного мистецтва, об'єднує усі елементи композиції в одне ціле. При аналізі музичного твору, окрім визначення засобів музичної виразності варто звертати увагу на його стильові особливості. Тож, майбутні вчителі музичного мистецтва повинні досконало знати риси того чи іншого музичного стилю. Також ці знання є необхідними для інтерпретації ними інструментальних та вокальних творів.

Велике значення під час навчання займає самостійна робота студента. По-перше, це стосується роботи над музичним текстом. Безумовно, робота над художнім твором неможлива без визначення стильових особливостей. Корисним буде порівняння різних виконань однією композиції, аналіз інтерпретацій, виконавських недоліків. Також дана форма роботи є актуальною під час вивчення музичних творів різних епох у курсі «Музичної літератури».

Отже, стильовий підхід до вивчення музично-теоретичних дисциплін у процесі фахової підготовки майбутніх учителів музики передбачає орієнтування ними у музично-теоретичних відомостях, навиках інтонування, слухового аналізу крізь призму стильового аспекту, що передбачає такі форми роботи: спів інтонаційних вправ у різних стилях, створення композицій, підбір акомпанементу у різних стилях, аналіз музичних творів різних стилів.

Література

1. Бех І. Інтеграція як освітня перспектива. Початкова школа. 2002. №5. С.5-6.
2. Єргієв І.Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2016. 454 с.
3. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 15 с

4. Малашевська І. Методика музичнотеоретичної підготовки майбутніх учителів музики на історико-стильовій основі. Автореферат. дис. ... канд. педагогічних наук. Нац. пед. ун-т ім. М.П.Драгоманова. Київ, 2005. 20 с
5. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Режим доступу: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
6. Шип. С. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ. Заповіт, 1998. 368 с.

Наталія СОБКО

*Бердянський державний педагогічний університет
м. Бердянськ, Україна*

Науковий керівник О. Мартиненко
кандидат педагогічних наук, доцент

УПРОВАДЖЕННЯ ІГРОВОГО ФОЛЬКЛОРУ В ЗМІСТ МИСТЕЦЬКОГО ПРОДУКТУ

У сучасному українському суспільстві провідного значення набуває національно-патріотичне виховання дітей та молоді. У Державних документах про освіту: Законі України «Про освіту», Законі України «Про позашкільну освіту», «Стратегії національно-патріотичного виховання» окреслюється важливість виховної роботи і, перш за все, національно-патріотичного виховання. В «Стратегії національно-патріотичного виховання» зазначено, що «В Україні національно-патріотичне виховання є одним із пріоритетних напрямів діяльності держави та суспільства щодо розвитку національної свідомості на основі суспільно-державних (національних) цінностей (самобутність, воля, соборність, гідність), формування у громадян почуття патріотизму, поваги до Конституції і законів України, соціальної активності та відповідальності за доручені державні та громадські справи, готовності до виконання обов'язку із захисту незалежності та територіальної цілісності України, сповідування європейських цінностей [2].

Цей напрямок виховання вибудовується як комплексна системна і цілеспрямована діяльність органів державотворення, закладів освіти та культури, роботи громадських організацій, сім'ї та інших соціальних інститутів. Найважливішим у формуванні високої патріотичної свідомості молоді, зміцненні почуття вірності, любові до Батьківщини є ціннісне ставлення особистості до українського народу, Батьківщини, держави, нації, культури. Особливої актуальності та значущості національно-патріотичне виховання набуває саме

зараз в умовах воєнного стану в Україні [3]. Утвердити в свідомості і почуттях людини патріотичні цінності, переконання, викликати повагу до культурної та історичної спадщини держави – завдання першочергове і невідкладне.

Саме зараз працівники освітнього та мистецького фронтів України мають акцентувати увагу на вивченні та популяризації культурної спадщини свого народу, яка проявляється у світогляді українців, національній самосвідомості та вдачі, осмисленні та збагаченні свого буття, в етичних орієнтирах, релігійних віруваннях, правових нормах, смаках і уподобаннях, наукових і художніх зверненнях, міфологічних і художніх образах, логічних поняттях, закріплених у національній мові.

Одним із потужних засобів національно-патріотичного виховання є мистецтво танцю, яке зберігає багатий скарб національної культури (рухи, музику, театралізацію).

Мета статті полягає у визначенні концептуальних основ роботи хореографа над створенням мистецького продукту на основі фольклорного матеріалу як засобу навчання та виховання дитини.

Одним з дієвих засобів виховання і навчання дітей здавна є український фольклор. Термін «Фольклор» започаткував у 1846 році Вільям Томас з метою охоплення багатих усних культурних традицій у всьому світі. Термін Фольклор (*Folklore*) утворився зі злиття двох слів: «folk» – що означає «народ» і «lore» – знання або мудрість. Визначення фольклору досить обширне, розподіл – умовний, «проте, основним критерієм є наступний критерій: щоб вважатися фольклором, щось повинно бути передано усно через кілька поколінь, будь то притча, казка, пісня» [4]. А. Богот говорив про те, що втрата національного фольклору для української нації може стати втратою часточки своєї душі, своєї самобутності, що в свою чергу негативно вплине на культурно-історичний розвиток народу

Для нашого дослідження є вихідною позиція вітчизняних хореографів, педагогів, балетмейстерів, відомих збирачів та пропагандистів українського танцювального фольклору: В. Авраменка, К. Балог, М. Вантуха, В. Верховинця, П. Вірського, А. Гуменюка, Г. Клокова, В. Петрик, З. Сизоненко, А. Кривохижі, Д. Ластівки та інших. Своєю творчістю вони довели важливу роль танцювального мистецтва в становленні національної духовності майбутніх поколінь. Родзинкою їх постановок був український танцювальний фольклор, який вони вміло впроваджували в народно-сценічний танець. М. Рильський називав В. Верховинця «чародієм танцю», бо він працював з цією мистецькою формою як етнограф-фольклорист, хореограф-науковець та сам був віртуозним виконавцем. Саме він створив майстерні обробки фольклорного танцювального матеріалу і започаткував нові сценічні жанри.

Перші відомості про фольклорний український танець з'явилися в етнографічних розвідках Ф. Колесси М. Маркевича В. Милорадовича, П. Чубинського, Х. Ящуржинського. Вони розглядали хореографічний фольклор, як елемент народної обрядовості. В їхніх працях зустрічається багато прикладів танцювальних пісень, а нерідко й описів танців, що виконувались під час народних свят.

Прикладами мистецьких творів, створених на основі українського фольклору можна вважати: фольк-оперу «Коли цвіте папороть» українського композитора Є. Станковича, вистави «Животоки», «Купальські вогні, «Вертеп» у постановці В. Вовкуна, хореографічну композицію «Харківські забавляночки» у постановці І. Кощавець і М. Кощавець та інші.

Актуальним та важливим і на сьогодні залишається застосування фольклору в роботі освітніх установ. Вважаємо, що кожний вчитель хореографії, керівник дитячого танцювального колективу (гуртка) має впроваджувати в зміст освітнього процесу український фольклор, як важливу форму національно-патріотичного виховання дітей.

Серед багатой палітри українського фольклору (міфи, легенди, жарти, прислів'я, казки, розповіді, пісні, тости, забобони, притчі, танці) доцільно обирати саме ті, які сприятимуть якісному хореографічному навчанню, формуванню соціальних компетентностей та важливих життєвих цінностей. Важливо знати і розуміти значення і місце застосування українського фольклору відповідно до вікових особливостей дітей.

Однією з цікавих та доступних форм фольклору для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку є гра. Бо саме цей вид діяльності відповідає віковим особливостям і є основним методом в навчанні та вихованні дитини. Гру як ефективний засіб національного виховання на уроках дитячої хореографії розглядали В. Верховинець, О. Мартиненко, С. Русова, Б. Стасько, А. Шевчук та ін. Дослідники довели, що тематика українських народних ігор закріплює навички виконання танцювальних рухів, розвиває почуття ритму, артистичні здібності, знайомить з національними традиціями, побутом, обрядами та звичаями, формує найкращі риси національного характеру: сміливість, мужність, людяність, гостинність, винахідливість, доброзичливість. Дитина, яка знає та вмє грати в народні ігри стає обізнаною у сфері культурної та історичної спадщини, відкрита до формування патріотичних установок особистості та патріотичних рис громадянина.

У своїх наукових працях О. Мартиненко визначає особливості хореографічної інтерпретації української народної гри, аналізує репертуарні збірки, визначає етапи роботи над грою, з майбутнім залученням її в танцювальну постановку. Вона пропонує хореографам методику роботи щодо

інтерпретації гри, надає практичні поради для хореографічної обробки її змісту, створення сценографії, наводить результати втілення цих положень у власних постановках створених на основі дитячих українських народних ігор [1].

Актуальність окресленої проблеми допомогла нам визначитися з науково-дослідницьким апаратом нашої випускної кваліфікаційної роботи.

Мета роботи – створити мистецький продукт на основі українських народних ігор.

Завдання: дослідити питання становлення українського народного танцю на фольклорній основі; визначити основні види українських народних ігор з метою їх танцювальної інтерпретації; створити зразок хореографічної сюїти на основі українських народних ігор для дітей молодшого шкільного віку.

Об'єкт дослідження – український народний танець.

Предмет дослідження – інтерпретація українського ігрового фольклору у велику танцювальну форму.

Дослідження здійснювалося на основі комплексу методів: загальнонаукових (аналіз, синтез, узагальнення, систематизація, конкретизація); практичних (уявне моделювання, постановочний процес).

Отже, сучасний фахівець-хореограф, який працює з дітьми має бути обізнаним з питань впровадження фольклорного матеріалу в освітній та творчий процеси. Танцювальний фольклор реалізує величезний виховний потенціал, сприяє культурному розвитку особистості, формує стійкі патріотичні установки та риси громадянина України. А це є запорукою вирішення основних виховних завдань нашої держави.

Література

1. Мартиненко О.В. Засоби хореографічної інтерпретації українських народних ігор в роботі дитячих хореографічних колективів. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва (м. Херсон, 27 березня 2015 р.)*, під ред. В.В.Чуби. Херсон : МПП «Издательство ІТ», 2015. С. 130-138
2. Стратегія національно-патріотичного виховання URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/286/2019#Text> (дата звернення: 28.10.2022).
3. Про затвердження Указу Президента України «Про введення воєнного стану в Україні» URL <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2102-20#Text> (дата звернення: 28.10.2022)
4. Фольклор – що це таке та що до нього відноситься URL :<https://termin.in.ua/fol-klor/> (дата звернення: 28.10.2022).

Вікторія КОМІСАР

*Київський столичний університет ім. Б. Грінченка
м. Київ, Україна*

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ЕСТРАДНОГО СПІВАКА ДО КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Інноваційні процеси оновлення музичної освіти в Україні виокремили низку проблем методичного характеру, що потребують вирішення. Серед них нагальним постає питання готовності майбутніх естрадних співаків до концертної діяльності як потужного чинника професійної самореалізації та творчого становлення особистості. Тож, переосмислення потребують методичні аспекти підготовки до концертної діяльності майбутнього співака в класі естрадного вокалу.

У процесі розвитку музичної освіти склалася певна система підготовки майбутніх співаків-естрадників, теоретичні та методичні аспекти якої дістали висвітлення в працях українських і зарубіжних педагогів: Д. Дмитрієва, В. Маляко, Ю. Мережко, Н. Овчаренко, Г. Селевко, Є. Проворової, Є. Пекерської, Н. Гонтаренко, О. Чернової, Є. Куришева, І. Коржавих, А. Арутюнової, В. Коробки, К. Лінклейтер, І. Стулова, Л. Романової, О. Якушевої та інших.

Для майбутнього співака-естрадника публічний виступ на концерті є достатньо складним видом виконавської діяльності, який передбачає:

- стійку мотивацію й аксіологічні константи щодо концертної діяльності, які виявляються в: усвідомленні значущості концертної діяльності; потребі в публічних виступах на концертах; спрямованості на саморозвиток, вокально-виконавське вдосконалення; прагнення до самореалізації як концертного виконавця; бажання поповнювати власний концертно-виконавський досвід новими виступами на естраді та інше;
- комплекс знань з основ психології творчо-виконавської; особливостей концертно-виконавського виступу та методики підготовки до нього; з різновидів сценічного хвилювання та шляхів його подолання відповідно до власних психічних та індивідуальних особливостей; питань сценічної поведінки та комунікації з слухацькою аудиторією, з основ іміджології тощо;
- виконавські вміння (вільне володіння голосом, інтерпретаційні вміння, здатність до емоційного та виразного виконання музичного твору) й якості (творча харизма, артистизм, виконавська презентабельність), що дозволяють співаку-естраднику доносити до слухача сенс пісенного

твору, тобто, емоційно його проживати та «заряджати» слухацьку аудиторію відповідною емоцією;

- здатність до рефлексії, що виявляється у спроможності майбутнього співака-естрадника до аналітичної діяльності (самоаналіз позитивних і негативних сторін власного концертного виступу), планування та постановки цілей, адекватної самооцінки власного концертного виступу та розробки шляхів самовдосконалення тощо.

Безперечно, виступ на естраді як завершальна фаза роботи над пісенним твором є надзвичайно значущою, відповідальною та хвилюючою подією для студента, оскільки є показником результативності попередньо здійсненої роботи на заняттях з викладачем естрадного вокалу (сумісної) та в ході самостійного тренування.

Для кожного музиканта концертний виступ – це надважлива частина творчого життя, яка є логічним завершенням всіх репетиційних процесів [3]. Водночас концертна діяльність вимагає від виконавця неабияких зусиль і наявність різних видів готовності:

- практичної, що передбачає оволодіння системою знань і вмінь щодо підготовки та здійснення концертної діяльності, здатності осмислити авторський задум, реалізувати його у власній виконавській діяльності та донести до слухача свою інтерпретаторську версію;
- психологічної, яка втілює здатність розуміти власні психоемоційні особливості та реакції під час стресових ситуацій (виступ на публіці) та спроможності керувати ними, коригуючи відповідно до різних обставин;
- моральної, що базується на усвідомленні вагомості концертної діяльності, позитивному відношенні до неї та прагненні до максимальної «віддачі» себе як артиста естради слухацькій аудиторії [1].

Виступ співака на естраді – це яскрава, насичена емоціями діяльність, яка водночас є для нього надзвичайно напруженою та виснажливою як в емоційному, так і в фізичному сенсі [4]. Зазначене потребує спеціальної передконцертної підготовки вокаліста-естрадника та дотримання ним методичних рекомендацій щодо роботи на кожному з її етапів.

До основних етапів підготовки музиканта до концертного виступу, за А. Готсдінером, відносяться: *передконцертна підготовка* (від місяця – до останнього тижня), *день виступу* та *час перед виходом на сцену* [2]. Кожен з них має конкретний зміст, який спробуємо коротко окреслити.

Етап передконцертної підготовки характеризується досягненням стадії художньої та технічної зрілості програми, яка позначається зникненням технічно-виконавських труднощів, фізичного або емоційного стомлення та

появою відчуття зручності, комфортності виконання, наявністю артистичної свободи та творчого піднесення. В цей період варто особливого значення надавати репетиційній роботі, дотримуючись наступних загальноприйнятих, перевірених практикою методичних рекомендацій:

- цілісне виконання програми в кількості та послідовності, запланованій на концертному виступі;
- художньо-емоційне виконання програми з «повною віддачою» та хвилюванням як перед «живою» аудиторією;
- за можливості проводити репетиції перед реальними слухачами (іншими учнями класу або спеціально запрошеними викладачами), що значно покращує адаптаційні навички студента і додатково удосконалює їх естрадну витримку;
- проведення міжрепетиційної «роботи над помилками» (переважно аналітичної), опрацьовуючи ті моменти виконання, які не набули достатньої художньо-образної переконливості.

На другому та третьому етапах підготовки виконавця до концертного виступу по перший план виходить проблема естрадного хвилювання, шляхи подолання якого широко висвітлено в працях з музичної психології А. Готсдінера, Л. Бочкарьова, В. Петрушина, О. Лучініної та інших. Аналіз науково-методичної літератури з питань естрадного хвилювання дає змогу стверджувати, що сценічну витримку можна виробити. Отже, це має входити у до обов'язкового блоку передконцертної підготовки вокаліста-естрадника.

У науковій літературі довгий час панувала думка про те, що єдиним способом побороти хвилювання на сцені – це питання регулярності та частоти виступів на ній. Однак сучасні дослідження доводять, що існує цілий ряд методик щодо подолання надмірного естрадного хвилювання та набуття оптимального концертного стану, серед яких: корекція динаміки втими, вправи на зняття надмірної напруги, аутогенне тренування (самопереконання та самонавіювання), релаксаційні, медитативні, дихальні техніки, психорегуляційні тренування, ідеомоторні методи тощо.

Зауважимо, що єдиної рекомендації, яка буде «працювати» в тому чи іншому випадку не існує. Головне, що ця проблема вирішувана. Тож задача викладача допомогти майбутньому співакові виявити та перетворити негативні психологічні стани на «робочий» (емоційно керований), який дасть змогу реалізувати поставлені творчі завдання в концертній діяльності. У зв'язку з цим зростає значимість педагога, який, крім творчого наставництва, має закласти основи сценічної культури, допомогти студенту з вибором засобів подолання

хвилювання перед концертом, підвищити його мотивацію та сформувати стійке позитивне ставлення й інтерес до концертного виконавства.

Наостанок підкреслимо, що концертна діяльність для студента відкриває величезний потенціал для можливості творчої самореалізації, самоствердження як артиста естради. Тому викладачеві важливо створити всі необхідні умови для того, щоб кожен вихід майбутнього співака на сцену мав лише позитивні наслідки, стаючи поштовхом для подальшого виконавського вдосконалення

Література:

1. Арутюнова А. Б. Профессиональные аспекты подготовки эстрадных исполнителей (вокалистов). [Електронний ресурс]. – режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/professionalnye-aspekty-podgotovki-estradnyh-ispolniteley-vokalistov>
2. Готсдинер. А.Л. Музыкальная психология / А.Л. Готсдинер М., 1993 – 193 с.
3. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада / В. Ю. Григорьев. – М. : Изд. дом «Классика-XXI», 2006. – 156 с.
4. Лабінцева Л.П.. Концертний виступ як особливий вид музично-виконавської діяльності/ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis

Марія ШАРОВА

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д.Ушинського»*

Науковий керівник Г. РЕБРОВА

*кандидат педагогічних наук
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д.Ушинського»*

ДО ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОГО ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ

Анотація. У статті розглянуто нові тенденції у художньо-естетичному вихованні школярів, актуалізовано проблему формування художньо-естетичного смаку учнів, розкрито потенціал естрадного вокалу, як дієвого та актуального засобу вирішення сучасних виховних завдань та запропоновано відповідні методи, що позитивно впливають на цей процес.

Ключові слова: художньо-естетичне виховання, художньо-естетичний смак, музична культура, естрадний вокал, естрадний спів.

Актуальність статті полягає у вивченні впливу гаджетів на художньо-естетичне виховання школярів, висвітленні важливості художнього виховання учнів та залученні їх до естрадної музики.

На сьогоднішній день одним із основних принципів оновлення змісту освіти стає особистісна орієнтація, яка передбачає розвиток творчих здібностей учнів, індивідуалізацію їхньої освіти з урахуванням інтересів та схильностей до творчої діяльності.

Естрадне музичне мистецтво точно відповідає інтересам сучасних дітей та підлітків. Естрадний вокал допомагає залучити школярів до музичного мистецтва та розвитку творчих здібностей. Сьогодні як ніколи є актуальною проблема самовираження, самореалізації, самоактуалізації дитини. На жаль, звичайні умови шкільного навчання часто не дають можливості учню розкрити себе.

Мета статті полягає в актуалізації виховування ціннісного ставлення до музичної культури як частини світової культури у школярів та формування моральних та естетичних якостей особистості; вивченні сучасних методів виховування естетичного смаку світу музики учнів та почуття громадянськості та патріотизму.

Художньо-естетичне виховання є досить широкою концепцією, що включає низку конкретних завдань: розвиток естетики та художнього сприйняття, розвиток естетичного судження та оцінки, формування художньо-естетичного смаку.

Виклад основного матеріалу. Останнім часом заняття естрадним вокалом стали особливо популярними серед дітей та їхніх батьків. Більше того, новітні комп'ютерні технології, сучасна музична апаратура дають можливість дитині, яка навіть не знає основ вокальної техніки, спробувати свої сили в мистецтві співу. Як підкреслює М. Мудряк (2021), естрадний спів став одним із найдоступніших видів творчості. Так, наприклад, соц-мережі, такі як Instagram та Tiktok стають платформою, які діти використовують для власного самовираження та соціалізації. Там діти і молодь все частіше розміщують відео власного виконання улюблених естрадно-вокальних творів або використовуючи прийом ліпсінгінгу (тобто рухаючи губами під чуже виконання, імітуючи процес співу). Крім того з'явилося багато різних додатків для смартфонів, які дають можливість співати караоке пісні сучасних виконавців, а крім того, використовувати різні фільтри, що змінюють звучання голосу, такі як AV Voice Changer, Fanny voice Snapchat тощо.

У вихованні та навчанні школярів О. Попадич зауважує саме на методі творчої співпраці, методі позитивного стимулювання та самооцінки (Попадич, 2021). Принципи таких методів складаються з гуманних відносин вчителя до

учня, повного розкриття творчого потенціалу школяра. Дитина не буде змушувати себе відвідувати заняття, а з радістю та задоволенням навчатиметься у вчителя, з яким зможе поділитися своїми почуттями, емоціями, творчими досягненнями. Деякі вчителі неусвідомлено відбирають в учнів бажання навчатися музиці, використовуючи авторитарні методи виховання. Тим паче, сучасні діти є недостатньо мотивовані на навчальну діяльність, особливо таку, яка не пов'язана з використанням гаджетів та вимагає від учнів значних зусиль. Вчитель повинен знайти способи зацікавлення учня. Розвиток музичного сприйняття є найважливішим завданням музичного виховання дітей. С. Матвієнко підкреслює, що, знаючи закономірності розвитку музичного сприйняття дітей, педагог може ефективно розвивати їх музичні здібності, формувати естетичні уподобання та потреби (Матвієнко, 2017).

Творчому розвитку школяра може сприяти процес освоєння масової музичної культури, такий її різновид як естрадний спів – музично-виконавська діяльність, що поєднує різноманітність жанрових компонентів: вокал, акторська майстерність, сценічний імідж, індивідуальний вокально-технічний стиль (Гриб, 2020). Під освоєнням естрадної музичної культури ми розуміємо творче осмислення школярами особливостей пісенної естради, теоретичні знання, практичні вміння та навички, спрямовані на самостійне вивчення та художнє виконання вокально-естрадного матеріалу. Вокальна естрада є найбільш масовим видом аматорської музичної творчості і займає провідні позиції у позакласній діяльності загальноосвітніх шкіл, в закладах додаткової освіти (Цзінхен, 2015).

Проблемою сучасного покоління є кліпове мислення – сприйняття інформації через короткі вразливі уривки. Але дитина не встановлює між ними логічні зв'язки, що погіршує навички аналізу. Школяр запам'ятовує лише ту інформацію, яка їх вразила, дала якусь нову емоцію та відчуття. На уроках сучасного естрадного вокалу необхідно постійно змінювати заняття, щоб зацікавити дитину та сфокусувати увагу на одній вправі. Як відео у Тік тоці змінюються швидко, так і вправи швидко. Наприклад, розспівування за допомогою різних ігор, артикуляційну гімнастику. І все вмещати в один урок, для того, щоб дитина була зацікавлена. Як відео у Тік-тоці змінюються швидко, так і вправи швидко.

Одним із провідних завдань художнього виховання школярів є формування їх художньо-естетичного смаку. О. Алісійчук визначає художньо-естетичний смак як «цілеспрямований, організований процес формування у дітей розвиненої естетичної свідомості, здатності сприймати, творити й цінити прекрасне, поводитись культурно і достойно» (2001).

Б. Лихачов (1985) зазначає, що «художньо-естетичний смак є тонке і складне вміння побачити, відчутти, зрозуміти в повному обсязі об'єктивно прекрасне і потворне, трагічне і комічне й висловити відповідне оціночне судження». Є. Яковлев (1986) розглядає естетичний смак «... як один із найважливіших елементів естетичної свідомості, який об'єднує у собі естетичне почуття та ідеал».

М. Черніка звертається з цього приводу до Аристотеля, який у своєму трактаті «Політика» ще в IV столітті до нашої ери стверджував: «...Музика здатна надавати відомий вплив на етичний бік душі; і якщо музика має такі властивості, то, очевидно, вона має бути включена до предметів виховання молоді» (Черніка, 2014). Питання про музично-естетичний смак знайшло своє відображення в роботах наступних педагогів, психологів і філософів: Л. С. Виготського, О. М. Леонтьєва та ін. Проблемі формування музично-естетичної культури у школярів присвячені праці Л. Воловича, А. Макаренко, О. Семашко, В. Сухомлинського (Черніка, 2014).

Художньо-естетичний смак визначаємо, як процес і результат ціннісного ставлення до мистецтва, який дозволяє бачити сутність естетики в навколишньому світі. На основі аналізу наукових джерел та власного дослідження цієї категорії, було визначено її структуру, яка обіймає декілька компонентів, а саме: пізнавально-мисленнєвий, емоційно-ціннісний, комунікативно-виконавський. Акцентуємо на значному потенціалі естрадного вокалу для ефективного впливу на кожен з компонентів. Пізнавально-мисленнєвий компонент включає стильові та жанрові особливості естрадного вокалу, обізнаність у засобах художньої виразності естрадного вокалу. Найефективнішими методами формування цього компоненту, на нашу думку, можуть бути інтелектуальні ігри відповідної тематики, робота в малих групах під час аналізу художньо-образного змісту естрадно-вокальних творів та засобів художньо-образної виразності. Емоційно-ціннісний компонент дозволяє розкрити емоційне ставлення до естрадно-вокальних творів, вибіркове та критичне ставлення до ціннісного аспекту естрадно-вокальних творів. Для позитивного впливу на його формування доцільно використовувати бесіди (наприклад, на тему «Занурення в образ героя»), творчі завдання, рольові ігри («Конкурсна-гра», гра «Режисер постановник виступу з естрадно-вокальним твором» тощо), допоможуть вплинути на формування художньо-естетичного смаку школярів. Комунікативно-виконавський компонент відповідає за опанування вміння спілкуватись з приводу художньо-естетичних особливостей естрадного вокалу, а також за наявність елементів культури художнього виконавства естрадно-вокальних творів. Формування цього компоненту передбачає як активізацію комунікації з естрадним вокальним мистецтвом, так і

з приводу цього виду мистецтва. Методичні рекомендації у цьому випадку стосуються максимального залучення учнів до практичної, тобто естрадної вокально-виконавської діяльності та розвитку навичок самопрезентації та самооцінювання.

Вирішення актуальних завдань формування соціально-активної особистості учнів, розвитку їх творчих здібностей залежить від професійної компетентності педагога, рівня його освіченості та загальної культури, здатності до творчої діяльності та діалогового спілкування. Ці завдання зумовлюють пошук варіативних систем та моделей, інноваційних технологій та методик професійного вдосконалення особистості педагога. Зазначимо, що у процесі професійної підготовки сучасного вчителя значне місце приділяється творчості як найвищому прояву духовного багатства особистості. Становлення творчої особистості відбувається у розвитку духовно-естетичних здібностей, формування системи гуманістичних цінностей. Естетичні творчі здібності розвиваються в естетичній діяльності, що сприяє виявленню творчих якостей та збагаченню творчого потенціалу особистості (Комар, 2011).

Війна вплинула на патріотичне виховання дітей. З'явилися нові кумири. На нашу думку, завдяки вливанню українських пісень, мови, вчителям буде легше спонукати дитину до співу мелодійних, українських пісень, які розвивають вокальні навички. До війни на естетичне виховання дітей впливали російські виконавці, які в основному використовували у своїх піснях ненормативну лексику, пропаганду не здорового способу життя. Зараз діти слухають пісні про перемогу, розквіт України, любов до своїх рідних людей та про добро. Естрадний спів є найбільш популярним і доступним видом музичного мистецтва та одним із важливих засобів виховання дітей.

Естрадні вокальні твори містять досвід, думки, почуття їхніх творців відповідно до своєї епохи; володіють не лише естетичною, а й соціально-історичною цінністю, мимоволі відбиваючи історико-соціальні явища, які у суспільстві; розкривають роздуми про добро і зло, про життя і смерть, про щастя і горе, про прекрасне (Джулай, 2020).

Висновок. На світогляд дитини сьогодні значною мірою впливають гаджети. Учитель повинен оволодіти такими компетентностями щодо опанування сучасними засобами трансляції музичних творів, зокрема й естрадного вокалу, задля зацікавлення школярів якісними властивостями найкращих зразків естрадного співу. Саме через це актуалізується функція вчителя музичного мистецтва у формуванні художньо-естетичного смаку школярів у цілісному процесі їхнього художнього виховання.

Література

1. Алісійчук О. С. (2001) *Морально-естетичне виховання молодших школярів*. Академія. 160 с.
2. Гриб, О. (2020). Вплив музичного мистецтва на формування особистості. *Естетичне виховання дітей та молоді: синергія культури і освіти: матеріали Шостого Міжнародного науково практичного семінару*. Дрогобич. С. 33.
3. Джулай, Є. В. (2020). Типологія і специфіка естрадного вокального виконавства. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. *Кваліфікаційна робота на здобуття освітньогоступеню магістра*. Суми. С. 15.
4. Комар, О. А. (2011). *Теоретичні та методичні засади підготовки майбутніх учителів початкової школи до застосування інтерактивної технології*. УДПУ імені Павла Тичини. Дисертація. Умань. 46 с.
5. Лихачов Б. Т. (1985). *Теорія естетичного виховання школярів: Учеб. посібник зі спецкурсу для студ.пед.ін.-тов*. Просвітництво. 176 с.
6. Матвієнко, С. І. (2017). *Теорія та методика музичного виховання дітей дошкільного віку : навч. посіб. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя*. 299 с.
7. Мудряк, М. Д. (2021). *Дитяче естрадне виконавство та його роль у вихованні учнів*. Чернівці. С. 54.
8. Попадич, О. О. (2021) *Методичні рекомендації до вивчення курси «Теорія виховання» для для студентів спеціальності 013 «Початкова освіта»*. Ужгород: ДВНЗ «УжНУ». С. 4.
9. Цзінхен, Г. (2015). *Формування сценічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва засобами естрадного співу*. Дисертація. НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ. С. 32.
10. Черніка, М. (2014) *Дослідження рівня музично-естетичного виховання учнів молодшого шкільного віку*. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*. Випуск 48.
11. Яковлєв, Є. Г. (1986) *Естетичний смак як категорія естетики*. М.: Знання. 64 с.

Катерина ПЛІШШИНА

*Бердянський державний педагогічний університет
м. Запоріжжя, Україна*

Крістіна ТЮРІНА

*Бердянський державний педагогічний університет
м. Запоріжжя, Україна*

Науковий керівник Ю. Тараненко

ІНТЕГРОВАНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ НАВЧАННЯ В УМОВАХ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

Сучасні тенденції розвитку освіти спонукають вчителів до використання нових методів навчання, які будуть цікавими, корисними і добре сприйматися дітьми. Метод інтеграції на часі набуває все більшої популярності в педагогіці.

В Україні у Проекті Нового Державного стандарту початкової освіти, розробленому відповідно до Закону України «Про освіту», Закону України «Про загальну середню освіту», зазначається, що інтеграція є новим підходом у стандарті освіти. Введення інтеграції є важливим, адже дитина у молодшому шкільному віці сприймає світ цілісно, а не по-предметно [5].

Інтегроване хореографічне навчання в умовах нової української школи вважається актуальним, цікавим і продуктивним у педагогічній освіті сьогодення.

Мета статті передбачає розгляд проблеми інтегративного навчання в початковій та хореографічній освіті, розкриття прикладів вправ інтегрованого хореографічного навчання.

Інтегроване навчання у початковій школі розглядали Л. Добровольська, М. Іщенко, С. Михайленко, Л. Ніколенко, О. Рева, М. Семко, В. Шпак та ін. Так, О. Рева наголошує, що інтегровані уроки характеризуються глибиною, високою інформативністю, фундаментальністю, різноплановістю, що сприяє підвищенню мотивації учнів, і як наслідок – підвищенню рівня їхніх знань. Авторкою визначено та охарактеризовано види інтегрованих уроків (цілісні і фрагментарні), розкрито три рівні інтеграції змісту навчального матеріалу та основні ідеї інтегрованого навчання у формі таблиць [2].

В. Шпак акцентує увагу на рівнях і видах інтеграції, з'ясовує, що психологічним підґрунтям інтеграції навчання в початковій школі слугують локальні, окремо-системні, внутрішньо-системні та міжсистемні асоціації [6].

Теми для навчання в рамках інтегрованих курсів, зазначає Л. Ніколенко, можуть обирати як вчитель, так і діти, що є дуже пізнавальним і новим. Науковиця розкриває форми інтеграції знань та наголошує на тому, що

використання інтеграційного підходу у початковій освіті сприяє формування у молодших школярів цілісної картини світу, розвитку системного мислення, здатності сприймати предмети і явища різнобічно, системно, дає можливість формувати в учнів якісно нові знання вищого рівня мислення, динамічність застосування в нових ситуаціях, гнучкість розуму, уміння переносити та узагальнювати знання з різних предметів, з'являється творче ставлення до праці, здатність вирішувати складні практичні завдання, що вимагають синтезу знань із різних наукових галузей [1].

У хореографічному та мистецтвознавчому середовищі метод інтеграції висвітлюється в працях О. Мартиненко, А. Полякової, М. Семко та ін. Так, А. Поляковою визначено, що інтеграція музично-ритмічного виховання є невід'ємною складовою хореографічного навчання, яка в свою чергу дозволяє розвивати індивідуальні творчі здібності майбутніх вихованців-хореографів, актуалізує їхню творчу діяльність, формує творче мислення, визначає можливість творчої самореалізації та саморозвитку за допомогою музично-ритмічного виховання. Авторка вбачає одним із шляхів подолання розрізненості, несистемності, фрагментарності в засвоєнні молодшими школярами предметів початкової школи забезпечення цілісного сприймання й усвідомлення навчального матеріалу шляхом інтегративного підходу. «Саме в процесі інтегрованого вивчення шкільних предметів, зокрема художніх дисциплін, дитина здатна досягнути сутності явища, поняття, вчинку, у неї виробляються комплексні практичні уміння й навички, що сприяють оптимальній взаємодії дитини з оточуючим її світом» [4].

Отже, аналіз досліджень показав, що інтеграція є надзвичайно важливим, корисним та цікавим для сприймання дітьми, ефективним засобом засвоєння ними знань, вмінь та навичок.

У процесі практичної підготовки за освітньо-професійною програмою «Середня освіта. Хореографія (Фітнес)» в Бердянському державному педагогічному університеті нами були розроблені інтегровані вправи хореографії зі шкільними предметами (англійська мова, математика, фізична культура) для здобувачів початкової освіти та апробовані під час виробничої практики в закладі загальної середньої освіти.

Наведемо декілька прикладів розроблених нами вправ із застосуванням методу інтеграції.

Інтегруючи хореографію та англійську мову, ми розробили пальчикову гімнастику із називанням членів сім'ї, що сприяє розвитку дрібної моторики рук та закріпленню знань англійських елементарних слів і фраз. У темі «Кольори» розроблені нами вправи мали асоціативний характер та передбачали прослуховування музичного супроводу, імпровізаційний танець і проговорення

дітьми назв кольорів англійською мовою. Вправи для узагальнення знань рахунку до 10 склалися із англійської лічилки у поєднанні з легкими музично-ритмічними рухами.

У процесі виробничої практики для перевірки знань дітей з теми «Алфавіт» ми використовували спеціальні пісні, де проговорювалась кожна літера. Під них кожен здобувач освіти розробив свої рухи та продемонстрував творчу роботу. Для використання вправ учителями хореографії, Катериною Піліпішиною було знято та змонтовано відео-руханки, в якому наочно показувались та проговорювались літери, а також демонструвались легкі рухи. Такий формат допоможе учню не тільки узагальнити та повторити знання на слух, а ще й за допомогою зору. Завдяки танцювальним рухам під англійську пісню здобувачі початкової освіти охоче сприймали інформацію.

Нами було розроблено вправи із застосуванням інтеграції хореографії з математикою, які спрямовувалися на розвиток творчого мислення, пластичності, координації рухів, розкутості, почуття ритму, музичного слуху. Завдання включали лічилки на додавання і віднімання, руханки з цифрами та геометричними фігурами, задачі, які сприяють активному творчому та логічному мисленню. У процесі практики ми апробували інтегровані вправи та побачили, що такі форми роботи спонукають дітей до активності та зацікавленості.

Використовуючи інтеграцію хореографії з фізичною культурою, ми розробили вправи, спрямовані на розвиток музично-ритмічних здібностей, підвищення рівня фізичної підготовки, координації та контролю рухів. Вправи включали взаємодію із предметом (книгою, спортивною резинкою, м'ячем). Крістіна Тюріна запропонувала інтегровані вправи проводити у формі танцювально-спортивних батлів, під час яких формувати вміння працювати в команді, творчо підходити до виконання фізичних вправ, використовувати просторову організацію рухів та імпровізацію. Така інтеграція сприяє більшій концентрації учнями на оволодінні рухами свого тіла, а також спонукає до зацікавленості, творчої активності, стимулює до здорового активного способу життя.

Таким чином, проблема інтегрованого хореографічного навчання в умовах Нової української школи є актуальною та надзвичайно важливою для опанування майбутніми вчителями хореографії. Практикою доведено, що розроблені нами інтегровані вправи сприяють всебічному розвитку дитини, навчають знаходити зв'язок між різними предметами та зацікавлюють здобувачів до активності під час освітнього процесу. Головне пам'ятати, що поєднувати між собою предмети необхідно розумно, акцентуючи увагу на темі та завданнях уроку.

Література

1. Ніколенко Л. Нова українська школа: інтеграційний підхід у початковій загальній освіті: URL: <http://surl.li/deoea> (дата звернення: 20.09.2022).
2. Рева О. Інтегроване навчання як умова формування компетентної сучасної особистості: URL: <http://surl.li/icmz> (дата звернення: 20.09.2022).
3. Семко М. Інтегрований підхід до викладання предметів художньо-естетичного циклу. *Молодий вчений. Вінниця*. 2018. Вип. 5.2. С. 122-126.
4. Полякова А. Інтеграція музично-ритмічного виховання молодших школярів у хореографічне навчання. 2018, С.123-126: URL: <http://surl.li/deoen> (дата звернення: 20.09.2022).
5. Проект Державного стандарту початкової загальної освіти: Постанова Кабінету Міністрів України від 21.02.2018 р. №87. Офіційний вісник України. 2019 №688. Додаток 12: URL: <http://surl.li/bhjwv> (дата звернення: 20.09.2022).
6. Шпак В. Тенденції інтегрованого навчання учнів початкової школи в контексті реформаційних змін. *Вісник Черкаського університету. Черкаси*. 2018, С. 132-138.

Ольга СОКОЛОВА

*Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова
м. Київ, Україна*

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ НАВЧАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ-ПІАНІСТІВ

У концепції дидактики вищої школи Євросоюзу сказано, що основним завданням вищої освіти є розвинення у майбутніх фахівців здатності і бажання самостійно опанувати інформацію для успішного вирішення навчально-пізнавальних, а згодом і професійних завдань; формування у студентів самостійності як риси характеру і професійної якості. У зв'язку з цим самостійна навчальна діяльність розглядається як процес активного учіння, що проходить без втручання і допомоги ззовні за умови безпосереднього і незалежного планування, виконання, контролю та оцінки власної навчальної роботи.

Самостійна освітня діяльність студентів-піаністів на заняттях з основного музичного інструменту є надзвичайно важливою складовою їх професійної підготовки, яка сьогодні реалізується переважно в аудиторній та дистанційній формах, а також включає самопідготовку у позанавчальний час. Розкриємо методичні аспекти реалізації означених форм самостійної діяльності студентів-піаністів.

1. *Аудиторна форма освітньої діяльності.* Частково-самостійними методами можна вважати: художньо-педагогічний аналіз музичного твору; розбору музичного тексту; цілісного охоплення та вербалізації образного змісту творів; метод самоаналізу і самоконтролю власного виконання; прийоми удосконалення виконавської і художньої техніки, репетиції та ін.

2. *Дистанційна (онлайн) форма навчання* – це сукупність технологій, що забезпечують інтерактивну взаємодію студентів та викладача у процесі навчання, надання студентам можливості самостійної роботи в інтернеті з навчальними матеріалами, інформаційними джерелами, обрання власних методів учіння. Дистанційна форма організації навчання піаністів охоплює можливість реалізації у двох основних формах – синхронній та асинхронній.

Синхронний режим передбачає, що всі учасники інтернет комунікації перебувають одночасно в одному інтернет середовищі (індивідуальна зустріч, груповий чат, відеоконференція через інтернет платформи для спілкування: Zoom, Google meet, WeChat, Viber, Skype та інші). Синхронна форма онлайн-навчання фактично дозволяє використовувати методи самостійної роботи, що є аналогічними аудиторним, а крім того – інтерактивні методи; відео методи, презентації, міні-конференції, онлайн-консультації, бесіди, концерти у прямому ефірі, відкриті заняття, тренінги, академічні онлайн-виступи тощо.

Асинхронний режим забезпечує взаємодію суб'єктів освіти із певною затримкою у часі, спілкуючись через електронну пошту, соціальні мережі та іншими способами. Цей режим дозволяє студентам самостійно і у зручний для них час: працювати з різними інтернет джерелами; самим шукати і опрацьовувати додаткову спеціалізовану літературу; готувати та відправляти на електронну пошту відео-звіти роботи над музичними творами; брати участь у виконавських конкурсах онлайн-формату тощо.

3. *Самопідготовка* виступає як індивідуальний процес автономного вибору найбільш дієвих прийомів і методів опанування музичного твору та всього художнього контексту, з ним пов'язаного, на рівні, що відповідає можливостям і потребам студента-піаніста на даному етапі його розвитку.

Отже, самостійна діяльність студента-піаніста виступає базовою і обов'язковою складовою його ефективної інструментальної підготовки. Опанування інтернет можливостей дає новий, потужний поштовх для розвитку самостійності студентів та урізноманітнення методів навчальної роботи.

Література

1. Бойко Я. Організація самостійної роботи студентів у вищих педагогічних навчальних закладах // «Рідна школа»: щомісячний науково-педагогічний журнал. №10 (жовтень). 2009. С. 19-23.

2. Wenjun Zhang. Self-Organization: Theories and Methods. Nova Science Pub Inc; UK ed. Edition. 2013. 245 p.

Микола ФЕДОРЕЦЬ

кандидат педагогічних наук

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського»

ЗАГАЛЬНА МУЗИЧНА ОСВІТА УКРАЇНИ: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

***Анотація.** У статті акцентовано увагу на діяльність Міжнародного товариства музичної освіти (ISME) та на упровадження в закладах загальної середньої освіти (ЗЗСО) України накопиченого в Європі та світі досвіду синергетичного поєднання формального, неформального та інформального навчання музичному мистецтву. Наголошено важливість модернізації загальної музичної освіти в українських ЗЗСО на даній основі, як головного шляху залучення молоді до музичної культури.*

***Ключові слова:** загальна музична освіта, європейська інтеграція освіти, ISME, формальне, неформальне та інформальне навчання.*

Процес поступової інтеграція освітньої системи України до європейського культурно-освітнього простору прискорює модернізацію загальної музичної освіти у вітчизняних ЗЗСО. У час швидкого розвитку інформаційного суспільства та глобалізації, суттєве значення в даному процесі приділяється наступним аспектам: якості професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, яка здійснюється на інтегративній основі – одночасно в галузях загально-педагогічної та фахової мистецько-музичної освіти, а також підвищенню продуктивності загальної музичної освіти завдяки поєднанню та координації формального, неформального та інформального музичного навчання школярів, як головного шляху залучення їх до справжньої музичної культури.

Наявність в європейській музичній педагогіці різноманітних концептуальних ідей та протилежних моделей підготовки вчителів музичного мистецтва нового покоління ускладнює аналіз даного процесу і вимагає від українських науковців розроблення відповідних методологічних основ, теоретичного узагальнення проблематики наукових досліджень та вивчення досвіду, накопиченого європейськими країнами у цієї галузі.

Проблемам концептуального розвитку мистецької освіти, музично-естетичного виховання школярів та розвитку особистості в результаті отримання такої освіти присвятили свої роботи багато науковців: Л. Виготський, І. Войнар, М. Лещенко, Л. Масол, О. Михайличенко, Г. Ніколаї, С. Осовський, О. Рудницька, Н. Сулаєва, Б. Суходольський, О. Реброва, О. Ростовський, Г. Шевченко, С. Шуман та ін.

Інтенсифікації досліджень у галузі музичної педагогіки розвинутих країн сприяє діяльність Міжнародного Товариства Музичної Освіти – ISME (International Society for Music Education). Досвід глобальної міжкультурної співпраці в контексті діяльності ISME доводить, що сучасна музична освіта, включно загальну музичну освіту, розглядається у трьох вимірах: *освіта формальна, освіта неформальна та освіта інформальна*. Вищеназвані освітні виміри зафіксовані серед ключових новацій закону України «Про освіту» (2017).

Формальна мистецька (музична) освіта є офіційно визнаною. Вона охоплює ЗЗСО і різноманітні мистецькі освітні заклади (музичні школи, школи мистецтв, професійні заклади мистецького профілю тощо) та органи управління ними. Професійна діяльність даних інститутів «полягає в наданні знань, умінь, ціннісному вихованні та завершується виданням загальноновизнаних посвідчень, атестатів, сертифікатів, довідок, дипломів, присудженням титулів» (Халецька, 2012, с. 58). Йдеться про ті титули, що «мають офіційні міжнародні назви: «освітні кваліфікації» та «академічні ступені» (Там само).

До неформальної мистецької (музичної) освіти належать усі мистецькі «позашкільні інституції для дітей, молоді та дорослих, які не надають документів щодо освітніх кваліфікацій» (Халецька, 2012, с. 58). Неформальна мистецька, зокрема, музична освіта, відбувається безпосередньо у родинях, трудових колективах, суспільних групах, мистецьких гуртках при ЗЗСО, у позашкільних закладах тощо. Ця освіта, хоча й не визнана освітнім процесом, суттєво доповнює формальну освіту (Сулаєва, 2012).

Інформальна мистецька (музична) освіта зовні не організована, тобто є неофіційною, самостійною та відноситься до самоосвіти. Наприклад, прослуховування музичних творів через інтернет-мережу, аматорські форми музикування, відвідування театральних-концертних установ тощо.

Питаннях відмінного та спільного у традиційної (формальної) і неформальної мистецької освіти зарубіжних країн та в української освіти вивчали Н. Вишневська, Л. Волинець, Г. Єгоров, В. Ірклієнко, Н. Лавриченко, О. Лобач, Л. Масол, Г. Ніколаї, О. Олексюк, Г. Падалка, В. Полтавець, Н. Сулаєва, Л. Халецька та ін. Багато з них акцентують увагу організаторів освіти, методистів та викладачів загальноосвітніх і мистецьких навчальних закладів усіх рівнів на важливість «упровадження досвіду поєднання формального,

неформального та інформального навчання музичному мистецтву в середніх школах зарубіжних країн у вітчизняну практику» (Халецька, 2012, с. 57).

Таким чином, подальший розвиток та модернізація української загальної мистецької (музичної) освіти в контексті європейської інтеграції потребує розробки відповідних методологічних основ та практичних рішень в напрямку поєднання та координації формального, неформального та інформального навчання музичному мистецтву школярів в перебігу роботи сучасних ЗЗСО.

Література

1. Ніколаї Г. Ю. (2008). Європейські моделі підготовки вчителів музики. Педагогічні науки : збірник наукових праць. Суми : Сум. ДПУ ім. А.С.Макаренка. Ч. III. С. 142–150.
2. Сулаєва, Н. (2012). Неформальна мистецька освіта майбутніх учителів: теоретичний аспект. Імідж сучасного педагога. №4. С. 3-7.
3. Халецька, Л. Л. (2012). Музична освіта в середніх школах зарубіжних країн: поєднання формального та інформального навчання. Постметодика. №6 (109). ISME: (2020). International Society for Music Education. URL: www.isme.org/about

Лі ЮЙЛІН

*здобувачка третього (освітньо-наукового) ступеня (PhD)
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»*

ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДАЙ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ В КОНТЕКСТІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ І КИТАЮ

Процеси глобалізації, що відбуваються в сучасному світі, виявляють глибокі протиріччя в усіх сферах життя суспільства, посилюють тенденції інтеграції та дезінтеграції, єдності та множинності, які протиставляються одна одній. Значна кількість локальних культур, які відстоюють власну унікальність, є фактом переосмислення проблеми існування різних культур у єдиному світовому просторі. В сучасних реаліях існування українського суспільства названа проблема набуває неабиякої актуальності. За влучним висловом Н. Баранової: «важливо зрозуміти місце кожної самостійної культури в єдиній загальнолюдській, коли, з одного боку, відбувається процес взаємопроникнення та взаємозбагачення культур, з іншого – продовжуються національні, релігійні конфлікти між культурно-історичними спільнотами» [1,с.207]. Відтак, «нерівномірний» характер глобалізації примушує різні суспільства, заради

самозбереження, виробляти особливі захисні механізми й, насамперед, підтримувати тенденції локалізації.

Зважаючи на очевидну необхідність активізації культуротворчого процесу в Україні й загалом у світі, стратегія відродження національної культури диктує необхідність нагального розв'язання комплексу завдань, які стосуються творення, збереження, поширення та засвоєння духовних надбань нації. Беззаперечного значення в цьому контексті набувають реформи освітньої галузі, метою яких є, насамперед, збереження етнічної, культурної, освітньої ідентичності української нації з одночасним її інтегруванням та «органічним сплетінням» з представниками інших культур на паритетних началах.

Сучасні вчителі мистецького напрямку (музичного, образотворчого, хореографічного, декоративно-прикладного) покликані бути носіями культурного «коду», трансляторами культури нації в глобальний освітній простір, проте – з урахуванням власної культурної та етнічної приналежності.

Особливої уваги в даному контексті вимагає підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва Китаю, які здобувають вищу професійно-педагогічну музичну освіту в університетах України.

Проблематика спеціальної естетичної підготовки китайських студентів – майбутніх учителів музичного мистецтва виступала предметом наукового інтересу У Іфань, Лу Баовень, Ч Сянюн. В своїх наукових розвідках вони спирались на фундаментальні дослідження Б. Кіндратюк, Л. Соляр.

Безпосереднім буттям свідомості націй, формою життя етносів постає естетичне світопереживання, яке акумулюється в національно-культурній традиції як специфічна форма відображення дійсності. Феномен національно-культурної традиції може бути виявленим і осмисленим шляхом дослідження тих умов, на ґрунті яких виникає естетичний процес як необхідний та важливий атрибут культури. Прагнення осягнути сутність національно-культурної традиції на сучасному рівні без урахування всього розмаїття чуттєвого світу людини уявляється не дуже перспективним.

За умов, що склалися, звернення до національно-культурних традицій уявляється продуктивним як з огляду на необхідність формування національної самосвідомості, відродження «душі народу», так і створення довгострокової національної стратегії, пошуків шляхів та засобів подолання духовної кризи. Аналіз естетичного досвіду народу, його традицій та звичаїв може бути корисним для реалізації цих важливих програм [1].

Національно-культурна традиція є засобом не лише «трансляції», але й універсалізації культурного досвіду на рівні його безпосередньо особистісного переживання, тобто художнє моделювання історичної дійсності крізь призму її естетичних якостей. На прикладі української культурної традиції, стверджує

І. Єгорова, що ознаки естетизму є основою естетичної свідомості народу, та зумовлюють становлення національної самосвідомості [2]. Естетичне, завдяки поліфункціональності виявів, різноманітності рівнів реалізації, зв'язку з підвалинами етнобуття, забезпечило собі місце серед базових характеристик національно-культурної традиції.

Оскільки компетентність завжди передбачає набуття фахового досвіду в певній сфері діяльності та здатності до певної дії (її реалізації), етнокультурна компетентність за твердженням У Іфана передбачає сформованість навичок використання музичної етнонаціональної спадщини в педагогічному навчальному процесі у закладах освіти різного рівня. У своєму дослідженні, присвяченому вдосконаленню етнокультурної підготовки майбутніх учителів музики, У Іфан акцентує увагу на тому, що майбутній учитель має бути підготовлений як на рівні знання традицій, музичного фольклору, репертуару, так і на рівні міжкультурного діалогу, оскільки в класах, у гуртках можуть навчатися представники різних національних меншин [3].

На думку Лу Баовень, близькою за значенням до етнокультурної компетентності є міжкультурна компетентність у контексті вивчення культур світу, взаємозв'язку культур та їх особливостей. Китайські вчені приділяють багато уваги проблемі міжкультурного порозуміння та комунікації. Лу Баовень зазначає, що однією з найбільш значущих проблем сучасності є нерозуміння культурних та етнічних особливостей інших людей [3].

Підсумовуючи вищезазначене можемо зробити висновок про те, що процес формування етнокультурної компетентності майбутніх педагогів музичного мистецтва має базуватися на введенні до змісту професійної підготовки окремих освітніх елементів етнокультурного й етнопедагогічного напрямку підготовки. Цей шлях полягає у розумному розмежуванні дисциплін нормативного та варіативного характеру в процесі етнокультурної підготовки здобувачів освіти. Водночас потрібно при посиленні ролі варіативного блоку навчальних планів ввести дисципліни, які розкривають етнокультурних сенс життя окремого регіону країни, а нормативний блок посилити дисциплінами, які пов'язані із загальними етнокультурними тенденціями певної нації.

Література

1. Баранова Н.М. Естетична своєрідність національно-культурної традиції // Практична філософія. – К., 2004. - № 2. – С. 206 – 212.
2. Єгорова І. Музичне мистецтво як засіб формування національної самосвідомості в учнів на уроках музички в сучасній українській школі. Режим доступу: <https://www.pulib.sk/web/elpub/Bernatova9/subor/Yehorova.pdf>

3. Лу Баовень Особливості етнокультурної підготовки здобувачів освіти в Китаї. Збірник наукових праць «Педагогіка та психологія». Харків., 2019. Випуск 62. С. 127-133.
4. У Іфан. Методика вдосконалення етнокультурної підготовки майбутніх учителів музики в процесі фахового навчання. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2011. Вип. 11(16). С. 109-113.

Тянь ЦЗІНХАО

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського»

Ганна РЕБРОВА

*кандидат педагогічних наук,
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського»*

ФОЛЬК-РОК ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПОЛІКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ

***Анотація.** У статті актуалізовано проблему формування полікультурної компетентності майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва, зокрема, майбутніх викладачів вокалу. Уточнено феномен полікультурності в контексті освітніх та соціокультурних координат. Визначено потенціал пісенного фольклору як засобу формування ціннісного ставлення до національних традицій, а також як засобу формування полікультурної компетентності особистості. Схарактеризовано потенціал фольк-року як засобу формування полікультурної компетентності майбутніх викладачів вокалу. Представлено педагогічні умови, які сприяють процесу формування цієї професійної якості.*

***Ключові слова:** полікультура, полікультурна компетентність, фольклор, національні традиції та цінності, іннокультура, фольк-рок.*

У глобалізаційному світі змінилися ставлення до розмаїття культур. У науковій лексики застосовують різні поняття, які відображують феномен сполучання різних культурних традицій: полікультура, мультикультура, транскультура, кроскультура тощо. Як пише китайська вчена У Іфан, «...на арену сучасного освітнього простору стрімко входять нові категорії: «полікультурність», «полікультурна освіта», «полікультурне середовище», «полікультурне виховання». Вони застосовуються в педагогіці й, зокрема, в

педагогіці мистецтва, у контексті культуровідповідних засад освіти» (У Іфан, 2012, с. 3).

Відомо, що в освітній процес феномен полікультури ввійшов відповідно до стратегії надавати освіту представникам різних культур, які навчаються в спільному освітньому середовищі. Навіть навчальні плани і робочі програми мали це враховувати (J. Banks (2004), G. Gay (1986), M. Craft (1987), C. Sleeter (1987)). Китайський учений Ван Дандан наголошує на особливому впливі мультикультурної освіти на якість педагогічного професіоналізму (Ван Дандан). У Іфан спеціально присвятила своє дослідження підготовці майбутніх учителів музики до роботи в умовах полікультурного середовища (У Іфан, 2012). Тан Ян Тінг також звертає увагу на полікультурну музичну освіту (汤亚汀, 1996).

Незважаючи на наявність уваги вчених до полікультурної проблематики, зокрема й в музичному мистецтві, педагогічний потенціал того або того виду мистецтва, його репертуару ще потребує наукових розвідок та методичного студювання.

Вокальне мистецтво є важливою складовою культурної спадщини усіх народів. Воно має різні жанри та види. Одним з різновидів є пісенний фольклор, який є в усіх народів. У пісенних образах передано цінності, традиції, вірування та душа народу. Отже, через опанування фольклорним пісенним матеріалом можна долучитися до іншої культури, зрозуміти ментальні особливості, етнічну ідентичність різних народів.

Сам фолькор є синтезованим видом мистецтва. У багатьох народів він представлений у сполучанні з танцювальними рухами, інколи масками та карновальними атрибуціями. Костюм завжди є прерогативою фольклору. Велике значення має й символіка фольклору, його потенціал передавати найпотаємніші та найчутливі духовні інтенції народу в символізації квіток, тварин, птахів тощо.

Отже, вивчаючи фолькорне мистецтво можна розкрити духовний світ інших народів, що для вчителя музичного мистецтва є дуже актуальним і важливим аспектом його професійної компетентності.

В аспекті підготовки майбутніх викладачів вокалу, опанування фольклорною пісенною спадщиною забезпечує формування полікультурної компетентності.

Яскравим прикладом фольклорного пісенного жанру в Китаї є «пісенний сказ», або пісенне оповідання. Це пісенно-декламована розповідь про якісь події. Вона супроводжується грою на старовинних музичних інструментах. Але молодь не дуже цікавиться таким жанром, хоча він підтримується державою.

Мета нашого дослідження полягає в обґрунтуванні та практичному застосуванні педагогічного потенціалу фольк-року у формуванні полікультурної компетентності майбутніх викладачів вокалу.

Спочатку було охарактеризовано риси китайського фольк-року. Це: мелодія, яка наближена до фолькору, це музичні інструменти; це виконвський стиль, який має сполучати рок та фолькор. Останнє передбачає «вкрапління» елементів автентичного фольклорного співу.

Певним компенсатором у формуванні полікультурної компетентності на основі пісенного фольклору є фольк-рок. Він цікавий молоді. У ньому сполучається як автентичний спів так і стилізація. У Китає фольк-рок є достатньо популярним. З одного погляду, він залучує молодь до традицій і цінностей китайського народу, а з іншого, залучає її до цього через сучасний музичний супровід, зокрема, такий популярний, як рок.

Музична основа таких творів зазвичай є пентатонічної, оскільки це відповідає народній музиці Китаю. Згодом на основі пентатоніки були сформовані китайські національні лади та національна теорія музики.

Стосовно музичного інструменту, який має назву «Кінська голова», то він являє собою двобічний струнний інструмент з трапецієподібним тілом і рукояткою, вирізаною у формі голови коня. Кінська голова – монгольський народний струнний інструмент. Інколи музичний супровід, який не є автентичним, надає уявлення наближеного звучання до автентичного.

Стосовно стилю, то інколи етнічна мова може поєднуватися з рок-н-ролом. Інколи застосовують і хор. Цей спів є унікальним способом співу у китайських монголів. Звертаємо увагу на стиль «Хоомий» – гортанний спів, двоголосний спів і багатоголосний спів. Вважається що в Китаї виключно одноголосний спів, але у фольклорі зустрічався багатоголосний стиль. Зараз він застосовується у фольк-року.

Серед прикладів таких популярних фольк-рок пісень можна назвати: «Ніч в Улан-Баторі» (виконавиця Тан уэ уэ), «Око» - «Зию пао», «Весна тут» - Нам У, «Безсмертя» - «Старий троянда».

Переходячи до практичної педагогічної частини дослідження вкажемо, що ми пропонували дві провідні педагогічні умови:

1. Занурення в художньо-ментальний контент репертуару фольк-року. У межах цієї умови концентрується увага саме на ідентифікації культурних традицій тих або інших треків, композицій. Методи: створення етно-ментальної карти твору; порівняння з аналогічними прикладами автентичного фольклору.

2. Цілеспрямоване опанування фольк-рокового репертуару в етно-компаративістській траєкторії. Методи: порівняння та зіставлення з аналогічними за етно-ментальним змістом творами в інших культурах, народах.

Зіставлення художніх засобів виразності. Змістовою лінією можуть стати календарні обрядові пісні, що інтерпретовано в стилі фольк-року. Також застосовуються елементів фьюжен, тобто поєднання несхожих стильових елементів.

Ці умови виявилися актуальними в нашій практичній педагогічній роботі в Китаї. Їх застосування розширює художньо-полікультурний світогляд та фоормує полікультурну компетентність..

Висновки:

Полікультурна компетентність майбутніх викладачів вокалу, майбутніх учителів музичного мистецтва має формуватися на засадах сполучання традицій, цінностей народу та жанрово-стильового розмаїття сучасної музики. Таким видом є фольк-рок. Він дозволяє залучити молодь до цінностей не лише культури свого народу, але й інших народів. В основі фольклорного музичного матеріалу завжди полягає автентичний спів, інтонації, що супроводжуються й народними інструментами, і й іншими національно-культурними атрибутами. А трансформацію цього матеріалу в стилі виконання року стає цікавим для молоді. Отже, через фольк-рок молодь осягає й цінності інокультури.

Література:

1. У, Іфан. (2012). *Методика підготовки майбутніх учителів музики України і Китаю до роботи в умовах полікультурного середовища*. (Автореф. дис. канд пед наук). Київ. Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова.
2. Banks, J. A., & McGee Banks, C. A. (Eds.) (2004). Multicultural education: Historical development, dimensions, and practices. *Handbook of research on multicultural education*. San Francisco: Jossey-Bass. 2nd ed. P. 3–29.
3. Craft, M. (1986). Multicultural Education in the United Kingdom. *Multicultural Education in Western Societies*. London New York – Sydney – Toronto: Holt, Rinehart and Winston, P. 76–97.
4. Sleeter, C. E., Grant, C.A. (1987). An analysis of multicultural research in the United States. *Harvard Educational Review*. № 57(4), pp. 421–445.
5. Gay, G. (1986). Multicultural Teacher Education. *Multicultural Education in Western Societies*. London- New York Sydney – Toronto: Holt, Rinehart and Winston, P. 154–177. http://rlonline.ru/articles/rl07_2/632.html
6. 汤亚汀. (1996). 多文化的音乐教育- 杂志《音乐艺术》. 年第 2 期. Тан Ян Тинг. Мультикультурное музыкальное образование. Музыка и искусство. 2.

Лю ФАНЯНЬ

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»*

Галина НІКОЛАЇ

*доктор педагогічних наук, професор
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського*

ПОНЯТТЄВО-ТЕРМІНОЛОГІЧНЕ ПОЛЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація.** У статті висвітлюються поняттєво-термінологічні пошуки, які здійснено у процесі розроблення наукового апарату дослідження задля вирішення проблеми формування вокально-педагогічної культури майбутніх бакалаврів музичного мистецтва. Презентуються результати аналізу широкого кола джерел стосовно сутнісного змісту таких понять, як музична, педагогічна та вокальна культура майбутніх фахівців.*

***Ключові слова:** поняттєво-термінологічне поле, вокально-педагогічна культура, майбутні бакалаври музичного мистецтва.*

Термін «культура» використовується у багатьох сферах, об'єднуючи науку, освіту і мистецтво, а в соціальному плані – мораль та світогляд. Так, теоретичні й методологічні засади формування педагогічної культури майбутніх фахівців вивчали М. Васильєва, Б. Год, В. Гриньова та ін.; проблеми професійно-педагогічної культури майбутніх учителів – С. Вітвицька, А. Козир, Т. Ткаченко та ін.; питання формування готовності майбутніх учителів різних спеціальностей до діяльності на засадах культурологічного підходу – А. Богуш, О., В. Панасюк, О. Савченко, О. Шевнюк та ін.. Серед розвідок стосовно шляхів формування дидактичної та музичної культури вчителя, виокремимо дослідження О. Лобової та її наукової школи.

У компаративному плані зауважимо, що питання формування культури майбутніх учителів музичного мистецтва вивчаються дослідниками з КНР різнобічно. Зокрема, Дін Юнь, Ма Да, Сун Децзян, Хуан Ціплін займаються проблемами формування музичної культури вчителя. Вокальній культурі приділяє увагу Вей Лімін, а виконавській культурі – Лі Данься і Лінь Хуацінь.

Поняття вокально-педагогічної культури слід дослідити, в першу чергу, як похідне від трьох його складових – культури, вокалу і педагогіки. Розглянемо їх детальніше. Зауважимо, що термін «культура» має з них найбільш широке значення і використовується у вельми різних контекстах.

Лінгвістично-етимологічний аналіз засвідчив, що поняття «культура» походить від латинського *culture* (догляд, розвиток, освіта, виховання) і в широкому сенсі тлумачиться як сукупність матеріальних і духовних цінностей, які були створені людством протягом його історичного існування. В. Андрущенко визначає її як «штучне явище, створене людиною. Саме через культуру пізнається людина як суспільна істота і соціально-діяльна особа» (Андрущенко, 2014: 6).

Наголосимо, що культура стає предметом вивчення комплексу гуманітарних наук, у першу чергу, культурології, а також філософії, антропології, етнографії, соціології, психології й педагогіки тощо. Чи не в перше, різноплановість поняття культури зауважив знаний італійський філософ-просвітник Джамбаттіста Віко (1668–1744), який визначав культуру як феномен людської діяльності на відміну від природних явищ. Філософи епохи Просвітництва зосереджували увагу на культурі окремої людини, визначаючи її (культуру) критерієм інтелігентності, досконалості, засобом плекання людської душі.

На продовження історичного дискурсу згадаємо думку Іммануїла Канта про те, що саме культура індивіда надає йому можливість піднятися над матеріальним з огляду на моральний обов'язок. Альберт Швейцер розглядав культуру з аксіологічних позицій (духовно-культурних цінностей традицій, ідей тощо) і визначав культуру як «результат досягнень окремих особистостей і цілого людства в усіх галузях і аспектах тією мірою, в якій ці досягнення сприяють і духовному самовдосконаленню особистості, і загальному прогресу» (Швейцер, 1973: 39)

На сам кінець згадаємо думку Івана Зязюна щодо важливості розгляду існування культури у двох площинах – об'єктній і суб'єктній. Перша з них «фіксує найбільш загальні атрибутивні характеристики об'єктів, що включаються у людську діяльність – простір, час, рух, річ, взаємини, кількість, якість, міра, зміст, причина, випадковість, необхідність і т. п.» (Зязюн, 2008: 35). У другій площині культура «фіксує визначення людини як суб'єкта діяльності, структури його спілкування, його ставлення до інших людей і до суспільства в цілому, до цілей і цінностей соціального життя (людина, суспільство, свідомість, добро, зло, краса, віра, надія, обов'язок, совість, справедливість, свобода і т. п.)» (Там само). На думку академіка, тільки в поєднанні означені погляди утворюють цілісний образ світу (Зязюн, 2008).

Наголосимо на ємності поняття «педагогічна культура», до змісту якої дослідники включають науковий світогляд та ерудицію, духовне багатство, педагогічні здібності, особистісні якості, педагогічну майстерність, зокрема – педагогічну техніку, до якої відносять педагогічну етику і педагогічний такт, культуру зовнішнього вигляду, культуру мови і культуру спілкування і, що дуже важливо – прагнення до самовдосконалення (Вітвицька, 2003).

Поняттєво-термінологічний аналіз широкого кола джерел засвідчив наявність досліджень, в яких розкривається сутнісний зміст таких феноменів, як професійно-педагогічна культура вчителя, його художньо-естетична і музична культура, музично-педагогічна культура викладача, його вокально-виконавська культура тощо. Доцільно звернути увагу на специфікацію поняття культури фахівця у сфері вокальної педагогіки, зокрема, як вокально-орфоепічна, сценічно-образна, вокально-технологічна культура тощо. Так, сценічно-образна культура розглядається як інтегративна структурована якість, що необхідна задля опанування смислів музичних образів, розкриття їх ціннісного потенціалу, розуміння «проблем теорії і практики сценічної і вокальної інтерпретації музичних творів, у володінні акторськими, вокальними і герменевтичними вміннями та їх застосуванні у педагогічній діяльності» (Косінська, 2021: 212). Суголосними розвідкам стосовно формування вокально-педагогічної культури фахівця вважаємо термінологічні пошуки щодо формування художньо-комунікативної культури майбутнього вчителя музики, котра визначається як здатність встановлювати емоційно-психологічний контакт з учнем у процесі сприймання, оцінювання і творення мистецтва. (Зайцева, 2017).

Дотичними до проблеми формування вокально-педагогічної культури майбутніх бакалаврів музичного мистецтва вважаємо дослідження стосовно вокально-технологічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва. Означене поняття визначається як фахово-особистісне утворення, що характеризується динамічністю й забезпечується специфічним комплексом знань і вмінь. Останні забезпечують здатність фахівця до привласнення й застосування відповідних технологій навчання співу задля формування в учнів культурної компетентності в ході вокально-педагогічної діяльності (Москва, 2021).

Конкретизація культури як музичної, зокрема музичної культури вчителів, а також педагогічної, стає можливою з опорою на численні дослідження в науковому просторі України й Китаю, які здійснювались в останні десятиліття. Зауважимо, що сьогодні актуалізуються ідеї щодо «цілісного розуміння мотиваційної, емоційної й інтелектуальної сфер особистості, які інтегруються в музично-педагогічній діяльності; важливості герменевтичного розуміння тексту і художньо-образної специфіки музичного твору» (Лю Фанянь, 2022).

Стосовно другої складової поняття вокально-педагогічної культури зауважимо, що важливим аспектом відповідних розвідок українських науковців стає його (поняття) структура. Наприклад, В. Мішедченко, вивчаючи дотичний до нашого дослідження феномен, визначає музично-педагогічну культуру майбутніх учителів початкових класів і музики як систему, а її структуру – як п'ять взаємозумовлених підсистем: мотиваційну, інформаційну, операційну, оцінювальну та комунікативну (Мішедченко, 2002).

У дослідженні вокально-педагогічної культури майбутніх бакалаврів музичного мистецтва до термінологічного дискурсу з необхідністю слід включити й поняття «вокально-сценічна культура», яку можна вважати показником рівня їхньої фахової підготовки. Як складне інтегроване особистісне утворення вокально-сценічну культуру іноді розглядають в єдності структурних і функціональних складників. Зокрема, до складу вокально-сценічної культури включають такі структурні компоненти, як мотиваційний, особистісний, когнітивний, діяльнісний, а також такі функціональні, як пізнавальний, виховний, оцінний, комунікативний та рекреативний (Ткаченко Т., 2016).

Означені компоненти не тільки «оцілюють» особистість майбутніх фахівців-вокалістів, але й оптимізують їхню педагогічну діяльність і визначають поведінку. З огляду на предмет нашого дослідження можна стверджувати, що фаховим підґрунтям вокально-педагогічної культури майбутніх бакалаврів музичного мистецтва стають мотиваційний і когнітивний компоненти, а сформовані професійно-особистісні якості є необхідною умовою перманентного підвищення її рівня. У той же час діяльнісний компонент вокально-педагогічної культури майбутніх бакалаврів музичного мистецтва служить основним засобом її формування.

Отже, термінологічне поле дослідження вокально-педагогічної культури включає значну кількість дотичних проблематиці розвідок понять, які дозволяють диференціювати особливості вокально-педагогічної культури майбутніх бакалаврів музичного мистецтва, визначити її структуру та засоби формування, про що йтиметься у наших подальших публікаціях.

Література

1. Андрущенко В. (2014) Поняття культури: філософський дискурс на рубежі століть : *Вісник Інституту розвитку дитини. Сер : Філософія, педагогіка, психологія*. Вип. 33. С. 5–9
2. Вітвицька С. С. (2003) *Основи педагогіки вищої школи* : метод. посіб. для студ. магістратури. Київ : Центр навчальної літератури.

3. Зайцева, А. В. (2017). *Методична система формування художньо-комунікативної культури майбутнього вчителя музики* (дис. ... д-ра пед. наук). Київ
4. Зязюн І. А. (2008) Інтеграційна функція культурної парадигми. *Професійно-художня освіта України* : зб. наук. пр. / редкол. І. А. Зязюн (голова), В. О. Радкевич, Н. М. Чепурна (заступ. гол.) та ін. Київ; Черкаси : Черкаський ЦНТЕІ. Вип. 5. С. 34–38
5. Косінська, Н. Л. (2021). *Методика формування сценічно-образної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокальної підготовки* (дис. ... доктора філософії: 011 – Науки про освіту (Освітні, педагогічні науки). Київ
6. Лю Фанянь (2022) Феномен вокально-педагогічної культури майбутніх бакалаврів музичного мистецтва у науковому просторі України та Китаю *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: матеріали ІХ Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції*, м. Переяслав, 27-28 квітня 2022 року. Переяслав: Університет Григорія Сковороди в Переяславі
7. Мішеченко В. В. (2002) *Формування музично-педагогічної культури майбутніх учителів початкових класів і музики* : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ.
8. Москва, О. М. (2021). *Формування технологічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки* (дис. ... д-ра філософії: 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). Одеса.
9. Ткаченко Т. В. (2016) *Формування вокально-сценічної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних вузів* : монографія. – Х. : ХНПУ ім. Г.С. Сковороди
10. Швейцер А. (1973) *Культура и этика* / перевод с нем. Н. А. Захарченко, Г. В. Колшанского. М.: Прогресс.

Максим АЛАСВ

*Уманський державний педагогічний університет Імені Павла Тичини
м. Умань, Україна*

Науковий керівник О. Бикова

кандидат педагогічних наук, доцент

*Уманський державний педагогічний університет Імені Павла Тичини
м. Умань, Україна*

РОЗВИТОК АМАТОРСЬКИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ В УРСР

Аматорське хореографічне мистецтво все активніше стає ваговою складовою художнього простору країни, важливим чинником культуротворення. Хореографічне аматорство як невід'ємний компонент культурно-мистецького життя суспільства і об'єктивне історико-культурне явище є важливою сполучною ланкою між загальною і професійною хореографічною освітою. З-поміж усіх видів художньої самодіяльності саме хореографічне аматорство характеризується масовістю, популярністю серед різновікової аудиторії, розмаїттям форм організації та жанрових особливостей.

Художня самодіяльність за часи існування Радянського Союзу представляє дуже складний та суперечливий феномен, що містить в собі багато як позитивного так і негативного. Тому оцінювати його з одного ракурсу неможливо. Безперечним є те, що деякі функції, якими була наділена організована художня самодіяльність (гуртки, ансамблі, студії) у радянському суспільстві, заважали саме художності творів. Нерідко критерієм оцінки аматорської творчості ставав сам факт участі членів колективу у його створенні. Тому, розвиток професійних та самодіяльних хореографічних колективів, як носіїв танцювального народного мистецтва та художніх творів був проблемою не тільки у 40-80 рр. ХХ ст., а й сьогодні також набуває актуальності.

Основні тенденції хореографічного аматорства формувалися у відповідності із загальними принципами, закономірностями та характерними особливостями розвитку народної творчості. Хореографічна самодіяльність як органічна складова народної творчості пройшла складний і суперечливий шлях від експериментів танцювальних студій і пошуків нового радянського побутового танцю до створення гуртків, ансамблів народного танцю, а згодом і появи на аматорській сцені цілісних балетних спектаклів [4, с.335].

Процеси становлення й розвитку хореографічної художньої самодіяльності впродовж ХХ ст. можемо умовно поділити на чотири етапи. Перший етап (1917-1930 рр.) – період становлення хореографічної художньої

самодіяльності, розширення мережі танцювальних шкіл, гуртків і студій різних стилів та напрямків; другий етап (1930-1960 рр.) – період закріплення досягнень попередніх років, підвищення рівня виконавської майстерності аматорів, перебудови діяльності хореографічних гуртків на нових ідеологічних та соціально-естетичних засадах; для третього етапу (1960-1990 рр.) характерна якісна перебудова хореографічного аматорства, подальше підвищення його ролі в культурно-мистецькому житті суспільства, активізація створення народних танцювальних колективів різної жанрової спрямованості; четвертий етап (1990-2000 рр.) характеризується розмаїттям форм виявлення хореографічної аматорської ініціативи, відродженням та активізацією розвитку національного хореографічного мистецтва, збагаченням на цій основі танцювального репертуару самодіяльних колективів, активним взаємопроникненням професійної і аматорської хореографічної творчості.

У перші повоєнні роки характерною тенденцією розвитку аматорства в УРСР стала активізація саме хореографічної самодіяльності. Важливою передумовою зазначеного процесу стала широкомасштабна відбудова в Україні культурно-освітніх закладів різних типів.

Найбільш поширеною формою хореографічної самодіяльності були танцювальні гуртки різних жанрів (переважно народного танцю), що функціонували у різних типах культурно-просвітницьких установ. Масовий розвиток отримали також численні хореографічні студії, ансамблі пісні й танцю. У цілому, суттєво зміцнів та визначився в організаційному і творчому відношенні аматорський студійний рух. Значно підвищився виконавський рівень переважної більшості хореографічних колективів. Наприкінці 50-х рр. з'явилися перші «народні» та «зразкові» ансамблі. У хореографічній художній самодіяльності більш організованим стає процес проведення концертів, різноманітних оглядів, конкурсів [3, с.183].

Значне розширення хореографічного аматорства спостерігалось передовсім у діяльності гуртків народного танцю. З одного боку, народний танець був найбільш близьким і доступним для вивчення танцівниками-аматорами, з іншого – його розвиток усіяко підтримувався офіційними інстанціями. Партійні радянські органи, що визначали зміст культурної політики держави, за допомогою наказів і постанов диктували не тільки жанрове співвідношення, а й тематику репертуару хореографічної самодіяльності [4, с.336].

Період 60-90-х рр. у розвитку танцювального аматорства спостерігався значний кількісний стрибок. Саме у цей період близько 10 тисяч самодіяльних колективів отримали звання «народних». Робота гуртків піднялася на якісно новий рівень [3, с.184].

Хореографічна художня самодіяльність перетворилась у невід'ємну складову частину культури радянського народу, образу його життя. До початку 60-х рр. вона вже сформувалася у складне художнє явище. Будинки народної творчості, палаци культури, міські та сільські клуби мали у своєму штаті керівників гуртків, студій дитячої та дорослої самодіяльності. Танцювальне аматорство розвивалося у різних жанрах і формах організації: хореографічних гуртках для дітей різного віку і дорослих, студіях класичного, бального танцю, ансамблях народного, естрадного, спортивного танцю.

Розвиток аматорських хореографічних колективів у другій половині ХХ ст. в УРСР характеризувався організацією численних народних театрів балету, що створювали спектаклі різних жанрів: багатоактні та одноактні балети, танцювальні сюїти, оригінальні балетні тематичні постановки. Розповсюджуються гуртки, школи, студії, фольклорно-танцювальні групи, ансамблі класичного танцю [2, с. 64].

В усіх областях УРСР налічувалася, згідно статистики, велика кількість аматорських хореографічних колективів, серед яких чільне місце займали ансамблі народного танцю. Зокрема, станом на 1972 р. в УРСР функціонувало загалом 26923 танцювальні колективи [1, с.3]. Найбільше аматорських хореографічних ансамблів налічувалося у Волинській, Закарпатській, Полтавській, Харківській, Херсонській, Чернігівській областях. Значно нижчі показники у розвитку танцювального аматорства були у Вінницькій, Кіровоградській, Кам'янець-Подільській, Дрогобицькій, Житомирській, Тернопільській областях.

Епохою розквіту вітчизняної культури, піком її розвитку став період з другої половини 60-х до другої половини 80-х років ХХ століття. Характерним для цього періоду стало зародження нового покоління творчої інтелігентці, нових творчих контактів, тісніше знайомство з зарубіжним мистецтвом, поява нових джерел інформації. Усе це впливало, з одного боку, на розширення культурних обріїв і ідеологічну єдність тогочасного суспільства, з іншого - сприяло відтворенню і збереженню власних традицій. Велика увага приділялася розвитку народної творчості. Аматорські колективи того часу наближались за виконавським рівнем до професійних. Прикладами можуть служити хореографічні ансамблі «Юність» (м. Львів). «Зарево» (м. Донецьк). «Ятрань» (м. Кіровоград). «Дніпро» (м. Дніпродзержинськ) та інші [5].

Отже, самодіяльна хореографічна творчість упродовж усієї історії свого існування завжди була не лише засобом організації дозвілля, але й засобом виховання, художньо-естетичного розвитку її учасників. Хореографічне мистецтво стало доступним широким верствам населення, аматорське хореографічне мистецтво досягло високого виконавського, технічного та

художнього рівня. Створювались та створюються і плідно розвиваються професійні хореографічні колективи. Тенденції розвитку танцювального мистецтва сьогодення базуються на осмисленні позитивного досвіду хореографічного мистецтва періоду другої половини ХХ ст., адаптованого в нинішніх соціокультурних умовах та розширення його зображально - виражальної палітри сучасними танцювальними формами та стилями, що дає підстави для його успішного подальшого розвитку.

Аматорське хореографічне мистецтво в умовах сьогодення активно функціонує в діяльності різновікових танцювальних гуртків, студій, ансамблів, об'єднань. Важливою умовою успішності їх творчої роботи є насамперед збереження та популяризація кращих традицій хореографічного аматорства, сформованих на попередніх етапах його розвитку.

Література

1. Антипова І.М. Танцювальний гурток у клубі: посіб. 2-ге вид., випр. і доп. К.:Мистецтво, 1972. 143 с.
2. Бакланова Т. И. Самодеятельное художественное творчество в СССР: учеб. Пособие. М.:МТИК, 1986. 79 с.
3. Благова Т.О. Етапи розвитку сучасної хореографічної художньої, самодіяльності в Україні. *Наук, часопис Націон. пед. університету імені М.П. Драгоманова*. 2020. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук, праць, 14(19). К.: НПУ. С.181-186.
4. Самодеятельное художественное творчество в СССР: Т.2, кн.3: Очерки истории. Конец 1950-х - начало 1990-х годов.: в 2т., 3 кн. /[ред. Л. П. Солнцева]. - СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. 469 с.
5. Холов Т. Аматорське хореографічне мистецтво, як джерело збереження національних традицій. Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку: навч.-методич. посіб. / упоряд. О. Плахотнюк. Львів: ЛНУ імені Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2020. Ч. III. 134 с.

Ксенія КОРОТКЕВИЧ

*Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова
м. Київ, Україна*

САМОРЕФЛЕКСІЯ ЯК СКЛАДОВА НАВЧАЛЬНОЇ САМООРГАНІЗАЦІЇ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ

Успішне формування вмінь навчальної самоорганізації майбутніх викладачів хореографічних дисциплін залежить, зокрема від спрямованості

уваги студентів до власного внутрішнього світу і змісту своєї діяльності та адекватної оцінки їх якості та результативності.

Психологи та представники педагогічної думки (Д. Локк, Д. Колб, К. Арджирс, В. Беспалько, Ю. Курик, О. Пархоменко, О. Тесленков, В. Чуба, Яо Пейчань та ін.) зазначають, що використання саморефлексії у навчальній діяльності дозволяє майбутнім фахівцям вийти на більш високий рівень особистісного та професійного розвитку.

Саморефлексією називають здатність особистості автономно концентруватися на власних відчуттях, переживаннях і думках з метою пошуку подальших, більш ефективних дій, а також саморозвитку і поглиблення індивідуального досвіду. Саморефлексія допомагає «самостійно аналізувати і вносити необхідні корективи в навчально-виховний процес, неперервно, за будь-яких обставин, здійснювати заходи щодо вдосконалення своєї діяльності. Це дозволяє вийти на новий рівень самоорганізації – в режимі неперервного педагогічного вдосконалення та пошуку» [3].

Складовими саморефлексії виступають процеси самоспостереження, самоаналізу, самооцінки і самокорекції, які мають одну психологічну основу: вибудовуються шляхом встановлення причинно-наслідкового зв'язку в психічних процесах самозаглиблення та отримання знань про самого себе, свою діяльність. Для майбутніх педагогів-хореографів це може сприяти усвідомленню власних актуальних професійних і художньо-творчих цілей, виявленню освітніх пріоритетів, формуванню системи критеріїв оцінки власного досвіду.

Саморефлексія, як компонент навчальної самоорганізації майбутнього викладача хореографії, спрямована на особистісний аналіз власного науково-методичного та художньо-практичного досвіду та розвиток здатності самостійно і ефективно: вивчати та виправляти власні помилки; адекватно сприймати, контролювати та оцінювати почуття, тілесні відчуття, емоції та дії; навчитися приймати правильні рішення; бачити шляхи розкриття власного виконавського і педагогічного потенціалу.

Організаційно-методичні засади розвитку вмінь саморефлексії та самоорганізації у процесі професійної підготовки студентів-хореографів базуються на активізації їх самостійної діяльності та можуть включати спецкурси професійної спрямованості «Вступ до спеціальності», «Основи педагогіки хореографічного мистецтва», «Професійна акмеологія» та ін.; «Круглі столи» за визначеною тематикою; бесіди та обговорення актуальних питань хореографічної підготовки; творчі зустрічі з відомими виконавцями, педагогами-новаторами, методистами; вивчення інноваційних методик (тайм-менеджмент, кейс-методи, проєктивні методи, автофокус, самомотивації та

самоконцентрації тощо) та передового педагогічного досвіду, психологічні тренінги тощо.

Література

1. Лиля М. М. Є. О. Мілерян – родоначальник професійної психологічної діагностики // *Молодий вчений*. № 9.1 (36.1), вересень. 2016. С. 106-110.
2. Мирончук Н. М. Самоорганізація професійної діяльності як основа професійного зростання викладача вищого навчального закладу // *Проблеми освіти: збірник наукових праць. Спецвипуск*. Вінниця- Київ, 2015. С. 69-73.
3. Самодіагностика педагогічної діяльності. Електронний ресурс. URL: <https://helpiks.org> (дата звернення 23. 09. 2022).

Яна БЛОКОНЬ

*Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м.Вінниця, Україна*

Науковий керівник І. Барановська

*кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського*

ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНОЇ ЛАБОРАТОРІЇ ВІННИЦЬКОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ (1928-1940)

Театр є великою цінністю для суспільства. Цей вид мистецтва виконує важливу виховну функцію шляхом формування морально-культурного світосприйняття особистості, що є особливо важливим у будь-який період існування людства. Перлиною Поділля є сьогодні Вінницький академічний музично-драматичний театр імені М. Садовського. Питання історії Вінницького театру досліджували у своїх публікаціях Л. І. Семенко, О. В. Логінов, С. Г. Царенко, Л. М. Денисова, П. С. Григорчук.

На початку 1928 р. справи міського театру Вінниці були поганими. Російська драма залишила борги у сумі 3500 крб, а підготовка до гастролей кийвської опери, як і зимового сезону загалом, була визнана «незадовільною». В одній з довідок про стан культосвітньої роботи у Вінницькій окрузі зазначалося, що театр заборгував майже 16 тисяч карбованців і джерел для прибутку і покриття боргу немає. Натомість у приміщенні театру ім. Леніна відбувалися урочисті збори, конференції тощо. Між засіданнями аматори та червоноармійці показували агітаційні сценки та постановки «живгазети». [1, с. 274].

Перехід під опіку комунгоспу сприяв частковому покращенню матеріального становища. Після отримання невеликого, але регулярного фінансування адміністрація зуміла поліпшити й художній бік справи. З червня по липень 1928 р. у театрі працював колектив російської драми «Шахтарка Донбасу» (реж. Г.С. Свободін) із сучасним репертуаром «Людина з портфелем» [1, с.275, 276].

Впродовж зимового сезону 1928/29 р. на сцені театру виступили 19 різноманітних колективів: українська та російська драми, єврейський театр, музкомедія; з гастролями – камерний театр, цирк, театр ліліпутів; з концертами – естрадники та декламатори.

Сподівання на пожвавлення театрального життя принесла ініціатива Укрфілії Центрпосередробмису про створення другої пересувної української опери для обслуговування окружних центрів України, які не мали стаціонарних театрів. Подібні пересувні опери, перша з яких у 1928 р. гастролювала Лівобережжям, виникали за ініціативи та організаційного сприяння патронатних радянських органів на один-два сезони з артистів різних театрів для виступів у провінції з метою активізації культурного життя. Колективи використовували широкий спектр жанрів – від класичних сценічних постановок і балетних номерів до революційних вистав і популярних лекцій про основи театального мистецтва – і мали на меті доведення до радянських громадян «художньо-деологічної установки» на задоволення культурних вимог пролетаріату, у тому числі завдяки «опануванню» класичної спадщини [1, с. 278, 279, 280].

Майстерність режисера С. Каргальського; відмінне звучання хору та окремих солістів: знаменитого Івана Паторжинського, Нікітенка, Бринської, Дідковського, Степанової; професійна гра оркестру М. Вериківського; копітка робота балету В. Литвиненка; яскраві декорації художників А. Петрицького і О. Хвостенка-Хвостова, а також неабиякий організаційний хист директора театру В. Жданова та керівника опери А. Кудріна забезпечили проведення успішних гастролей колективу у Вінниці влітку 1929 р. Працювала у складі пересувної опери у Вінниці і знаменита у майбутньому співачка Василина Старостинецька [1, с. 285].

Взимку 1929-1930 рр. на сцені театру виступала створена наприкінці літа у Харкові Третя пересувна українська опера під загальним керівництвом диригента і композитора С. Ю. Папи-Афанасопула. До опер минулого сезону додалися «Євгеній Онегін», «Пікова дама», «Паяци»; балети «Корсар», «Шехерізада», «Червоний мак», «Сонячний промінь». Гастролю цієї пересувної опери пройшли гарно, але повторити тріумф Другої пересувної опери не вдалося [1, с.288, 292, 293].

Наприкінці 20-х років Друга пересувна Українська опера обрала Вінницю місцем свого постійного перебування, утворивши тут Вінницький театр опери та балету. Вінничани тепер можуть відзначати дві важливі дати: 2 листопада, коли в 1910 р. театр відкрився, та 28 листопада, коли в 1929 р. офіційно визнано Вінницю базою оперного театру [2; 3, с.136].

Восени 1932 р. театр працює з режисером Кононовичем. Йдуть опери «Аїда», «Кармен», «Ріголетто», «Борис Годунов», «Фауст», «Тоска», «Євгеній Онєгін», «Трільбі», балети «Лебедине озеро», «Червоний мак», «Ференджі».

До сезону 1933-1934 рр. зміцнена і поповнена трупа. Нові спектаклі: «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Травіата» й «Отелло» Дж. Верді, «Чіо-чіо-сан» Дж. Пуччіні, «Винова краля» (так тоді переклали «Пікову даму») П. Чайковського, «Карпати» В. Костенка, балет «Ференджі» Б. Яновського. Вирішено регулярно передавати вистави у виконанні вінницьких вокалістів по радіо. У Театрі ім. Леніна влаштовується культурне фойє. Робота починається за годину до спектаклю. Виступатимуть актори, режисери, диригенти з поясненнями і бесідами. У фойє буде виставка макетів декорацій вистав. Зауваження глядачів стануть матеріалом для художньо-політичної ради. Актори і співаки виступатимуть на підприємствах з лекціями і музичними фрагментами [3, с. 137].

У травні 1935 р. дирекція поповнює склад акторів новими солістами та диригентами: головний – заслужений артист республіки Микола Іванович Радзієвський, відповідальний диригент Петро Леонідович Яновський, а також Прищепа та Є. М. Вигорський, М. С. Константинов (лірико-драматичний тенор), Г. Т. Шаповалов (бас), Р. М. Минаєва (пріма-балерина). Керівники театру думають і про підготовку місцевих сил. З метою розширення балетної і вокальної студії для дітей та дорослих з 15 серпня почалися приймальні іспити. Заняття розпочалися 1 вересня [3, с. 138].

У наступних сезонах 1937-1938, 1938-1939 рр. театр працював дуже напружено. В репертуарі з'явилося близько 20 нових постановок (зокрема «Мазепа» П. Чайковського, «Тихий Дон» І. Дзержинського, «Галька» С. Монюшко, «Дубровський» Е. Направника, «Майська ніч» М. Лисенка. Головний режисер – В. Бобров. До складу трупи приєднуються нові актори-співаки: Г. Ф. Акімова, С. Резнік, Ф. Горанджа, режисер П. Т. Ковгуненко, художник І. І. Марквич [3, с.139].

31 серпня 1940 р. була прийнята урядова постанова про реорганізацію Вінницького театру опери та балету в музично-драматичний театр. Опера мала переїхати до Донецька. Що й сталося. Розпочався сезон новоствореного музично-драматичного театру у січні 1941 р. оперою М. Лисенка «Енеїда». [3, 140]

Таким чином, з 1928 р. життя міського театру Вінниці почало інтенсивно змінюватись. До Вінниці з'їжджалися відомі на той час і не зовсім відомі актори, режисери, солісти та ін. Ставилися нові вистави, які вдало перепліталися із класичними. Особливими подіями 1928-1940 рр. стали: визнання Вінниці базою оперного театру та реорганізація Вінницького театру опери та балету в музично-драматичний театр.

Література

1. Вінницький театр у свічаді історії (1910-1940) / Л. І. Семенко, О. В. Логінов. Київ : Центр ДЗК, 2019. 536 с.
2. «Дуже театральне містечко»: історія вінницьких театрів XIX ст». URL: <https://vezha.ua/podruzhnij-konflikt-i-mriyi-pro-teatr-yak-odesytka-tetyana-lentovska-vplynula-na-kulturne-zhyttya-vinnytsi/>
3. Радянськість: спроба діагности крізь призму повсякденності: зб. матеріалів II Всеукр. наук.-теорет. семінару, 7-8 квітня 2016 р., м. Вінниця/ ред. кол.: О. А. Коляструк (відп. ред.), Н. В. Жмуд (відп. секретар), Т. Р. Кароєва ; Вінниц. Держ пед. Ун-т ім. М. Коцюбинського. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2017.

Софія САМОЙЛОВА

*здобувачка (першого) бакалаврського рівня вищої освіти
Бердянський державний педагогічний університет
м. Бердянськ, Україна*

Науковий керівник О. Мартиненко

*кандидат педагогічних наук, доцент
Бердянський державний педагогічний університет
м. Бердянськ, Україна*

СТВОРЕННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ У ВІДЕОФОРМАТІ

В умовах воєнного стану в Україні особливої актуальності набуває вміння навчати хореографії в он-лайн форматі. Окрім організації та проведення освітнього процесу це стосується і творчої діяльності хореографа. Майбутні фахівці та практикуючі керівники дитячих хореографічних колективів вчать ставити постановки у відео форматі. На це є декілька причин: онлайн навчання, де широко використовується робота з відео; створення безпечних умов для роботи з дітьми; популяризація використання соціальних мереж, яка вже є не тільки розвагою, а й одним із найдієвіших засобів реклами; поширення результатів творчої діяльності на велику аудиторію; участь у багато чисельних

всеукраїнських та міжнародних конкурсах і фестивалях, які включають у себе категорію дистанційної участі.

Питання композиції і постановки танцю розкриваються в навчально-методичній літературі до дисципліни «Мистецтво балетмейстера». Так, у навчальному посібнику «Композиція танцю та мистецтво балетмейстера» (2020) О. Енська, А. Максименко, І. Ткаченко приділяють увагу як теоретичній, так і практичній складовій курсу та надають методичні рекомендації щодо організації самостійної роботи студентів [2]. У навчально-методичному посібнику «Мистецтво балетмейстера» (2012) автори (Н. Бугаєць, О. Пінчук, С. Пінчук) зосереджують увагу на сфері, змісті та компонентах творчої діяльності балетмейстера (автора, дослідника й постановника, педагога-репетитора та реставратора хореографічних творів); розглядають шляхи та етапи створення хореографічних творів; визначають та розкривають основний понятійно-категорійний апарат з даної дисципліни; розкривають специфічну форму сучасної бальної хореографії «секвей» та методику її створення; надають методичні рекомендації щодо створення творчої частини магістерської роботи студентів-хореографів [1]. Зазначимо, що в жодному посібнику не надаються рекомендації щодо створення балетмейстерських робіт у відео форматі.

Мета – опис процесу розробки, створення та аналізу вокально-хореографічної композиції у відео форматі (модуль освітньої компоненти «Мистецтво балетмейстера» за ОПП «Хореографія»).

На початковому етапі важливим був вибір вокальної форми доцільної до хореографічного втілення. За основу нами була обрана музична композиція «Хвилями» у виконанні амбітної української співачки Skylert [4].

Надалі ми зробили ідейно-тематичний аналіз постановки, до назви якої додали слово «кохання», відносно чого й робили хореографічну версію. Отже, назва роботи частково співпадала з назвою пісні «Хвилями» і трактувалася як «Хвилями кохання». Відповідно, тема – кохання; ідея – показати історію дівчини, яка попри всі життєві негоди, які спричинили розлуку прагне бути в обіймах свого коханого. В умовах он-лайн навчання ми обрали форму сольного виконання, а місцем сценічного втілення визначили беріг річки. Відносно чого розробили сценічне втілення із збереженням законів драматургічної побудови. В експозиції дівчина, яку течією винесло на берег річки, прагне бути поруч зі своїм коханим і прямує назустріч його обіймам попри всі негаразди («хвилі», рухи в воді). У зав'язці, виходячи з-під води (реальний об'єкт для зйомки), вона звертається до коханого, передаючи мрію про зустріч. В основній частині постановки виконавиця демонструє любов до хлопця та прагнення бути разом, бо не уявляє свого життя без нього, що співпадає з текстом пісні. У кульмінаційній частині дівчина знов взаємодіє з водою, передаючи бажання

якнайшвидше «на хвилях» повернутися до коханого. У розв'язці занурюється у воду задля продовження свого непростого шляху до справжнього кохання, що логічно співпадає з початком танцю – зав'язкою.

Для сценічного втілення була обрана легка сукня з шифонової тканини. Даний матеріал вдало підкреслив задум, бо красиво та рівномірно розпливався по воді, додаючи ефект магичності і переобтяжував образ героїні під час роботи на суші. Блакитний колір вбрання виглядав природньо та невимушено на фоні водойми, блакитного неба та зелених насаджень.

Одним із влучних прийомів відео зйомки, на наш погляд, було виконання однієї тієї ж комбінації з декількох ракурсів. Це дало змогу при монтуванні відео версії постановки вирізати та склеїти найбільш вдалі моменти. Вдалим також було рішення чергування ракурсів зйомки анфас та напівпрофіль. Натомість, при склеюванні моментів із одного ракурсу підряд, відео виглядало неохайно та «брудно».

У процесі зйомки ми зіштовхнулися з низкою складнощів. По-перше, сценічною площиною було обрано беріг річки, тому виконання хореографічного тексту на піску було не якісним, а відео зйомка не вдало фокусувала об'єктив камери, на відміну фокусування зору людини, яка дивиться постановку з глядацької зали. По-друге, заважали перехожі, які зацікавлено спостерігали за процесом і таким чином потрапляли у кадр. Це значно зіпсувало враження від перегляду, що було висвітлено у коментарях анонімного анкетування глядачів (здобувачів вищої освіти 4 курсу спеціальностей 024 «Хореографія» та 014 «Середня освіта. Хореографія» та викладачів хореографічних дисциплін). Перегляд постановки було представлено у вільному доступі [3].

Під час самоаналізу готової роботи та коментарів глядачів ми дійшли висновку, що хореографічна лексика була підібрана не завжди вдало. Наприклад, комбінація в партері виглядала брудно через складність її виконання на піску. Більш доречно було б замінити її рухами у 2 та 3 рівнях.

Отже, в процесі набування балетмейстерської практики створення вокально-хореографічної композиції у відео форматі, ми дійшли висновку, що окрім розуміння методики постановки хореографічного твору під пісню, доцільно володіти нестандартним балетмейстерським мисленням для вибору формату зйомки та мати навички цифрової грамотності.

Література

1. Бугаєць Н.А., Пінчук О.І., Пінчук С.І. Мистецтво балетмейстера : навчально-методичний посібник. Харків: ХНПУ імені Г. Сковороди, 2012. 172 с.

2. Енська О. Ю., Максименко А. І., Ткаченко І. О. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера : навчальний посібник. Суми: ФОП Цьома С.П., 2020.157 с.
3. Вокально-хореографічна композиція Самойлової Софії «Хвилями кохання»:
https://drive.google.com/file/d/1D3d8a88Y_mxddrEpZf0nspeI65PtDQf-/view?usp=drivesdk.
4. Музичний супровід постановки: <https://youtu.be/1dVApM11BWE>.