

**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.)**

2 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.2. — Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2022. — 176 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 методик 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

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). *Khoreohrafichna 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. Plahotniuk, O. (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.nakkkim.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 Innovatsiynny pidkhid do profesiynoho navchannya baletmeysteriv suchasnoho tantsyu. Monohrafiya. http://library.lgaki.info:404/2017/НИКИТИН%20В_Иновационный%20подход%20.pdf

Арсенія ТЕРЗІ

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

Наталія БІЛОВА

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

ТАНЦЮВАЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ

Говорячи про лексику сучасної хореографії у порівнянні із з класичною хореографією, сучасне мистецтво танцю - це не конкретний танцювальний напрямок, який не дозволяє вийти за рамки свого жанру, а пластика, яка дає свободу пошуку та втіленню образів, художніх ідей саме в русі. Сучасна хореографія як виконавський напрям є найбільш популярним для молодих хореографів сьогодення, тому що він передбачає нестандартність та оригінальність композицій сценічних творів, сприяє розвитку креативного мислення, що є міцним потенціалом творчого самовираження особистості.

Теоретики сучасної хореографії (У. Форсайт К. Пейт, О. Нахарін) вважають, що досягти результату пошуку виразної хореографічної лексики у сучасній хореографії можна через використання методу танцювальної імпровізації. Означений метод, розвиває художню уяву, фантазію, надає можливість збагатити пластику танцювальної лексики, сценічну мову сучасної хореографії, що зумовлює прояв творчості і креативності автора-постановника, виконавців і глядачів.

Американський хореограф та розробник техніки танцювальної імпровізації У. Форсайт зазначає, що імпровізація є початком сучасної хореографії, а її створення походить від зовнішньої стимуляції, яка виробляє вираження емоцій у мистецтві, та виражає їх зсередини назовні, відповідно до накопиченого досвіду та навичок. Танцювальна імпровізація допоможе виразити та додати природності рухам, що є притаманним лексиці сучасної хореографії.

Танцювальна імпровізація у перекладі з англійської є процесом спонтанного створення руху. Це вільна, неструктурована, менш технічна, імпульсивна форма руху, яка черпає натхнення з повсякденних танцювальних практик та впливів. Вона є технікою руху, яка здатна викликати драматичні роздуми змісту лексики. Танцювальна імпровізація полягає не тільки у створенні нових рухів, але також визначається як визволення тіла від звичних рухових моделей. (Голдберг 2014).

Танцювальна імпровізація – це процес пізнання свого тіла через дихання, рухи та емоції; процес створення нових рухів, пошук нових шляхів, дослідження

простору. Імпровізуючи, танцівник може розкрити свій потенціал, звільнити свої емоції та довіритися відчуттям свого тіла. Імпровізувати можна усвідомлено та неусвідомлено. Для танцівників, які хочуть покращити власні хореографічні навички танцювання, краще усвідомлювати та контролювати кожен свій рух, що допоможе краще відчувати своє тіло. Неусвідомлена імпровізація підходить і для тих, хто тільки починає імпровізувати, і для тих, хто опинився у пошуках чогось нового. Коли ми вимикаємо думки, тіло починає вільно рухатись, що народжує нові, але природні рухи.

В танцювальній імпровізації існує незлічена кількість інструментів для пізнання можливостей свого тіла та збагачення хореографічної лексики. Створення хореографічної лексики у сучасній хореографії містить діяльність, яка є складно утвореною: танцюристам необхідно поєднувати фізичні рухи з когнітивними навичками. Технікою створення хореографічної лексики за допомогою танцювальної імпровізації являє собою виконавське мистецтво, що об'єднує тіло та розум.

Видатний ізраїльський хореограф Охад Нахарін у процесі пошуку нових пластичних можливостей тіла винаходив власний метод у танцювальній імпровізації - метод «гаги». Основною метою гаги є розвинення рухливості тіла. Інструментом такої рухливості є переміщення уявного у просторі предмету, маніпулювання уявним предметом, внутрішній імпульс (шейк). Останній представляє собою внутрішній імпульс (шейк) – рухи з ненапруженими м'язами, рухи від кісток.

Наприклад, переміщення уявного предмету – це уявити, припустити, що, на грудній клітині знаходиться уявний куб, яким ми можемо рухати в різних площинах та переміщувати до інших частин тіла. Або інший предмет, та взаємодіяти з ним: перекичувати, підкидувати, зажимати між частинами тіла. Створювати умови для взаємодії з предметом під час танцю.

Способами удосконалення методу є: маніпулювання одразу декількома уявними предметами, заміна уявного предмету на реальний тощо. Наприклад, взяти звичайний м'яч та виконати наступні вправи:

- підкидати м'яч, не даючи йому впасти на підлогу так довго, якомога довше, при цьому постійно міняти частини тіла, що його підкидають;
- уявити, що ви є той самий м'яч, який переміщується в просторі різними способами, або спробувати підкинути реальний м'яч та намагатися повторити його рухи;
- зберігати м'яч на відкритій долоні, не даючи йому впасти, знаходячись в безперервному спіральному русі;
- зажимати м'яч між частинами тіла під час імпровізації, та шукати різні шляхи руху з цим обмеженням.

Для покращення мобільності ніг також можна вправи з використанням м'яча: прокочувати його різними частинами стопи по підлозі, малюючи різні траєкторії, варіюючи віддаленість та розміщення м'яча по відношенню до вас. Треба також змінювати рівень згинання опорної ноги. Отриманні відчуття слід потім використовувати під час імпровізації без додаткових предметів. (Нахарін 2010)

Використання методу гаги концентрує увагу на пластичних можливостях тіла. Пошук нових пластичних можливостей і є головним у сучасній хореографічній лексиці.

Танцювальна імпровізація є філософією сучасної хореографії та інструментом створення хореографічної лексики. Без танцювальної імпровізації сучасна хореографія не буде мати виразної пластичної лексики, яка виражена, перш за все не технічними можливостями, а симбіозом розуму та тіла.

Deng BAOYI

Master's student

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

Ден БАОІ

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

FORMATION OF SELF-ORGANIZATION SKILLS OF FUTURE SPECIALISTS IN THE FIELD OF MUSICAL ART

Abstract. *The work is devoted to the analysis of the content of self-organization skills of future specialists in the field of musical art. Self-organization is considered as an important quality of future specialists in the field of musical art, which should be developed in the process of studying at a higher education institution. It has been proven that self-organization skills are closely related to motivation and volitional aspects.*

Key words: *self-organization, self-organization skills, professional training, future specialists in the field of musical art.*

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК САМООРГАНІЗАЦІЇ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. *Робота присвячується аналізу змісту навичок самоорганізації*

майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва. Самоорганізація розглядається як важлива якість майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва, яка має розвиватися у процесі навчання в закладі вищої освіти. Доведено, що навички самоорганізації тісно пов'язані з мотивацією і вольовими аспектами.

Ключові слова: *самоорганізація, навички самоорганізації, фахова підготовка, майбутні фахівці у галузі музичного мистецтва.*

Self-organization is the ability of a person to organize his activities in such a way as to fully realize his creative potential under the conditions of the relevant situation. Self-organization skills are a basic need of the individual, a process of rational organization, planning and ordering of one's own artistic and educational activities. Self-organization is based on motivation. It is determined by the formation of the goal. Self-organization skills are an education that is formed on the basis of independence and rationality. Therefore, self-organization skills are extremely important for future music professionals. Their formation should be embedded in the educational process and directed by the initiative of higher education seekers.

Self-organization is studied from the point of view of psychology, philosophy (as an acmeological strategy of self-development), sociology and pedagogy (O. Demchenko, I. Donchenko, A. Marchenko, I. Prigozhin and others). In a general sense, scientists consider self-organization as the formation and development of "inside" managed subsystems, different in terms of activities and duration of existence in time.

Self-organization of educational and professional activity is a holistic dynamic formation of the personality, which is based on pedagogical reflection, professional knowledge, self-management of one's own activities and is aimed at professional self-improvement of the future teacher and effective professional activity. Improvement of self-organizational skills occurs in stages and is determined by a number of external and internal influencing factors (Myronchuk, 2015). It is reasonable to believe that the skills of self-organization and building a personal project of students can and should be formed in the process of their professional training in a higher education institution. To achieve this goal, a set of methodical support should be developed. This provision will contribute to the formation and development of life-creating competence of future specialists (Mylenkova, 2010).

The training of a future specialist in the field of art education must take place under the conditions of active self-organization of students. Control over the subject that develops in the artistic space cannot be exercised by forceful pressure on it. The interaction between the student and the teacher should be focused on joint creativity. This kind of interaction will contribute to the manifestation of internal sources of self-

development and self-organization of the future teacher. Self-organization will be more evident in students who are determined on the final result and quality of education. At the same time, the results of the activity and the future specialist's attitude to them lead to the development of the personality and its regulatory system. The importance of actualizing self-organization for the formation of an interpretive culture is manifested in the fact that it contributes to the integrity of students' behavior, their internal organization and orderliness, consistency and structural stability of actions (Demir, 2015).

In order to form students' self-organization skills in the process of professional training, it is necessary to actualize their positive motivation for learning outcomes. It is important to focus students' attention on realizing the importance and significance of the future profession, imagining their place in it; encouragement to accumulate professional knowledge and master a set of professional skills and abilities. Such a positive motivational orientation makes students' activities more conscious and controlled.

Independent work on a piece of music will also be more successful with the conditions of formed self-organization skills. The awareness of how the performance of this work will affect the student's performance skills, interest in the work, the student's perception of it as a favorite (which also refers to the motivational factor) is significantly reflected in the student's independence and self-organization.

The formation of self-organization of future specialists also overlaps with the formation of strong-willed qualities. Accordingly, volitional practices, reflection, self-regulation, and increased self-awareness are relevant for this.

Thus, self-organization is an important quality of future specialists in the field of musical art, which should be developed in the process of studying at a higher education institution. Self-organization skills are closely related to motivation and willful practices.

References

1. Demir M. (2015). Aktualizatsiya samoorhanizatsiyi maybutnikh uchyteliv muzyky yak pedahohichna umova formuvannya interpretatsiynoyi kul'tury [Actualization of self-organization of future music teachers as a pedagogical condition for the formation of interpretive culture]. *Visnyk Zaporiz'koho natsional'noho universytetu. Pedahohichni nauky* – Bulletin of the Zaporizhzhya National University. Pedagogical sciences.
2. Mylenkova R. (2010). Formuvannya navychok samoorhanizatsiyi ta rozrobky osobystoho proektu studenta u VNZ [Formation of self-organization skills and development of a student's personal project at a university]. *Vytoky*

pedagogichnoyi maysternosti. Seriya : Pedagogichni nauky – Origins of pedagogical mastery. Series: Pedagogical sciences. № 7. P. 111-115.

3. Myronchuk N. (2015). *Osnovni aspekty samoorhanizatsiyi navchal'no-profesiynoyi diyal'nosti maybutnikh vykladachiv [Professional training of specialists in the system of continuous education: coll. of science works]. Zhytomyr. P. 168-172*

Алісія АЛЕРДИНЕЦЬ

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

Науковий керівник Н. Кьон

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

ІНДИВІДУАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ СПІВАКА ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ІНТЕРПРЕТАЦІЮ ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ

Анотація. У статті розглядається феномен формування індивідуального виконавського стилю у співака. Метою статті є аналіз та узагальнення необхідних професійних знань та навичок для подальшої всебічної інтерпретації музичних творів та розвинення творчої індивідуальності.

Ключові слова: *Індивідуально-виконавський стиль, індивідуальні властивості, інтерпретація вокальних творів, вокальна індивідуальність.*

Abstract. *The article examines the phenomenon of the formation of an individual performing singer's style. The purpose of the article is to analyze and summarize the necessary professional knowledge and skills for further comprehensive interpretation of musical works and the development of artistic individuality.*

Key words: *Individual performing style, individual abilities, interpretation of vocal works, vocal individuality*

У контексті сучасного вокально-виконавського мистецтва найбільш актуальним і цікавим для нас є мистецтво співака-інтерпретатора, його здатність достовірно втілювати і доносити художню ідею та сенс музичного твору, привносячи своє суб'єктивне емоційне переживання, подане через призму індивідуально-виконавських особливостей.

Тим самим формується індивідуальний стиль виконавця, яким розуміють

характерні для нього прояви темпераменту, художнього мислення, володіння сукупністю виразних та виконавських засобів, характером звуковидобування, неповторною манерою створення художнього образу на сцені. Особливе значення має особисте ставлення артиста до виконуваного твору, таке як, асоціація з чимось особистим, співзвучність з його індивідуальним досвідом, суб'єктивними переживаннями.

Як відомо, у музичному виконавстві прийнято вважати, що індивідуально-виконавський стиль проявляється як певний рівень технічної майстерності та індивідуальне, суб'єктивне інтерпретування музичного твору. Спираючись на те, що розглядання вокального твору відбувається у двох площинах, в музичній та літературній, слід враховувати наступне. У той час, як аналіз музичного (нотного) матеріалу носить більш об'єктивний характер, так як нотний аналіз підпорядкований загальноприйнятим параметрам фіксації та класифікації нотного матеріалу: такі як прийоми виконавської техніки (вібрато, атака, штрихи), темп та тривалість звучання та ін. Навпаки, літературний (поетичний) текст, має ширший спектр трактування. Тому тут слід зазначити, що текстовий (вербальний) рівень неспроможна трактуватися повністю об'єктивно, оскільки може асоціюватися кожного співака з дуже особистими, емоційними і вкрай суб'єктивними сенсами. Тому саме ця частина інтерпретуватиметься завжди по-різному.

Визначимо найбільш значущі, з нашого погляду, індивідуальні властивості співака, які впливають на його виконавсько-інтерпретаційну діяльність.

Це, по-перше, **художня ментальність**, яка являє собою сукупність культурних, художньо-психологічних, етичних, світоглядних та вікових факторів, що виявлятимуться в індивідуальному стилі співака, при чому – як свідомо, так і підсвідомо.

Музична та загальнокультурна ерудованість. Передбачає знання особливостей художніх стилів та епох, вільне орієнтування в інших видах мистецтва, здатність до синтезу різної інформації у єдину художню концепцію.

Темперамент. Базуючись на класифікації видів темпераменту людини, в індивідуальному виконавському стилі можна виділити три основні виконавські типи музиканта: раціональний, емоційний та інтелектуальний. Залежно від виконавського типу, відбувається вивчення, освоєння музичного матеріалу та подальше втілення на сцені. Представник кожного з типів, це робитиме у властивій та притаманній йому характерній манері.

Вокально-технічна осначеність. Розвиток голосового апарату на необхідному технічному рівні, для виконання всієї палітри художньо-технічних прийомів (філірування звуку, зіставлення акцентів, культура фразування тощо.).

Сценічний та виконавсько-сценічний артистизм, який передбачає володіння зовнішніми ознаками прояву художніх емоцій, вмінням використовувати жест, міміку, погляд тощо для створення враження на слухачів, донесення до них свого творчого замислу. Тут варто відзначити, сценічний артистизм має цілеспрямовано виховуватися у співаків у процесі формування в нього здатності уникати м'язових затисків, володіти пластикою свого тіла та іншими засобами художньо-сугестивного впливу на свою аудиторію.

ВИСНОВКИ: Індивідуально-виконавчий стиль співака-музиканта залежить від багатьох факторів та навичок, ряд з яких є даністю, такі як темперамент, але більшість з яких піддається розвитку та коригуванню. Завданням формування індивідуального-виконавського стилю є виявлення, визначення рівня оволодіння предметом, і подальший розвиток, поглиблення, розширення знань та навичок.

Література:

1. Їфу Чжан (2016). Формування художньо-образного сприйняття у майбутніх учителів музики в процесі інструментально - виконавської підготовки. Дисертація на здобуття ступеня кандидата педагогічних наук. Національний педагогічний університет ім. М.П.Драгоманова, Київ.
2. Старовойтова, Е.Е. (2010). Виконавська інтерпретація Навчально-методичний посібник для іноземних студентів спеціальності "Музичне Мистецтво" спеціалізацій "Академічний вокал" та "Естрадний вокал", Луганськ ГУ ЛНУ ім. Тараса Шевченка, Луганськ.

Deng WANYI

Master's student,

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

Ден ВАНЬІ

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

FEATURES OF THE ARTISTIC PERCEPTION OF PIANO WORKS IN ART SCHOOL STUDENTS

Abstract. *The work is devoted to the study of the specifics of the artistic perception of piano works by students of art schools. The essence of perception as a psychological process is defined. Establishing the meaning of the concept of "artistic perception". The individual emotional nature of artistic perception is singled out. The*

connection between artistic perception and the performance of piano works by students is highlighted. The peculiarities of the students' artistic perception are substantiated.

Key words: *perception, artistic perception, piano piece.*

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО СПРИЙМАННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ У УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

Анотація. *Робота присвячується дослідженню специфіки художнього сприймання фортепіанних творів учнів мистецьких шкіл. Визначено сутність сприймання як психологічного процесу. Встановлення значення поняття «художнє сприймання». Виокремлено індивідуальну емоційну природу художнього сприймання. Висвітлено зв'язок художнього сприймання з виконанням фортепіанних творів учнями. Обґрунтовано особливості художнього сприймання учнів.*

Ключові слова: *сприймання, художнє сприймання, фортепіанний твір.*

Artistic perception is the basis of a person's understanding of works of art. Through it, the idea and content of musical works is understood. Artistic perception of musical works has an emotional and communicative nature. Among the features of artistic perception, integrity, mental and emotional activity, and associativity should be singled out. Artistic perception is the basis of interpretation. Therefore, the development of artistic perception is necessary for teaching children to play music. Piano training of students of art schools must necessarily include work on the development of musical perception. The purpose of the work is to track the peculiarities of the artistic perception of piano works by students of art schools.

L. Hryhorovska, G. Padalka, O. Rostovskyi, O. Sokolova and others studied individual features of students' artistic perception. In psychological research, perception is studied as cognition of actually existing objects and objective events; a kind of mental activity aimed at the examination of reality and its reflection in consciousness with the direct impact of received information on human senses. At the same time, the perception of art is necessarily an artistic perception, which is accompanied by the emergence of artistic images and associations. G. Padalka defines "perception of art as the process and result of perception and awareness of information contained in artistic images" (Padalka, 2008).

Artistic perception has an emotional nature. An emotional image in musical activity is expressed through a combination of intonation, rhythmic, tempo, timbral, dynamic, structural and other components of the musical fabric. Scientists emphasize that artistic and emotional perception has a pronounced individualized character (Sokolova 2019).

Scientists define the features of artistic perception:

- integrity and simultaneous understanding of all components and sound characteristics;
- mental and emotional activity of the subject of perception;
- emotional coloring, logical meaningfulness, associativeness;
- unity of emotional reaction with analytical-synthetic activity of consciousness;
- perception as the basis of the interpretive idea, the performance image of the work (Sokolova, 2019).

The development of artistic perception in children has significant age characteristics. Children who are not prepared to understand the language of music will never be able to grasp its figurative content. They are characterized by a peculiar selectivity, when unusual and difficult-to-understand images are rejected, deep insight into the content of the work is ignored, and a superficial attitude to music is born.

The impact of art on children occurs on three interrelated levels. The first level is related to the author's ideas about reality. At the second level, the author's ideas are "appropriated" by the listener. After all, a composer is able to "infect" with his own artistic influence. The third level is characterized by experiences and reflections on what was heard, read, and seen. Here, the result of artistic influence seems to be concretized, acquires special individual features. Thus, the specifics of the aesthetic impact of music on schoolchildren is that it evokes in them appropriate aesthetic experiences, dynamic, saturated images and associations, encourages active mental activity, and organizes the appropriate mood of their spiritual world (Biletska, 2019).

In the field of piano performance, giving figurative meaning and sound to even purely technical textural moments (sequence of chords, passages, jumps, various interval combinations, etc.) allows the performer to experience them as artistic and meaningful units of music formation. The artistic and emotional perception of a student-pianist orients and organizes the activity of his consciousness and motor apparatus in the direction of creating a complete artistic and performing concept based on the use of all the possibilities of the piano texture (Prihodko, 1997).

The artistic perception of a student-pianist is determined by the specificity of musical information, its emotional and figurative content, and the peculiarities of the musical text. It also depends on the age, emotional experience and psychological adjustment, ability to reflect one's own feelings, intellectual processes of the student. Peculiarities of students' artistic perception in the process of working on a piano piece are related to:

- artistic and emotional experience of the individual;
- features of the piano texture in each specific piece of music;
- the effectiveness of psychological adjustment to comprehend the sound palette in the artistic unity of intonation-melodic, tempo-rhythmic, timbral-dynamic, genre-style components;

- synthesis of perceptual (visual, auditory and motor-kinesthetic) sensations (Sokolova, 2019).

References

1. Biletska M. (2019). Pedagogika muzychnoho spryymannya: navchal'no-metodychnyy posibnyk do kursu «Istoriya i metodyka vyshchoyi mystets'koyi osvity» dlya studentiv spetsial'nosti 014.13 Serednya osvita (Muzychne mystetstvo) druhoho (mahisters'koho) rivnya vyshchoyi osvity [Pedagogy of musical perception: educational and methodological guide to the course "History and methodology of higher art education" for students of specialty 014.13 Secondary education (Musical art) of the second (master's) level of higher education]. Melitopol. 226 c.
2. Padalka G. (2008) Pedagogika mistectva (teoriya i metodika vikladannya misteckih disciplin) [The Pedagogy of art (theory and methodology of teaching artistic disciplines)]. Kyiv. 274 p.
3. Prihodko V. (1997). Muzykalnaya faktura i ispolnitelstvo [Musical texture and performance]. Harkiv. 208 p.
4. Sokolova, O. (2019). Metody aktyvizatsiyi khudozhn'o-emotsiynoho spryynyattya uchniv na zanyattyakh z fortepiano [Methods of activating the artistic and emotional perception of students in piano lessons]. *Naukovy chasopys NPU imeni M.P. Drahomanova. Seriya 14. Teoriya i metodyka mystets'koyi osvity* – Scientific journal of the NPU named after M.P. Drahomanova. Series 14. Theory and methods of art education. 26, 145–151.

Alina KHODOT

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

Аліна ХОДОТ

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

EXPERIENCE OF MUSICAL PERFORMING ACTIVITIES OF FUTURE TEACHERS OF MUSICAL ART - VOCALISTS

Abstract. *The work is devoted to the analysis of the formation of the experience of musical performance of future teachers of musical art - vocalists. It has been proven that the experience of music performance is a necessary aspect of the professional profile of future music teachers. Three components of musical performance experience are outlined, which include the theoretical, practical and analytical block. The general methods of forming the experience of musical performance activities of future music*

teachers in the process of vocal training are outlined.

Key words: *experience, musical and performing activity, experience of musical and performing activity, future teachers of musical art, vocal training.*

ДОСВІД МУЗИЧНО ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА - ВОКАЛІСТІВ

Анотація. *Робота присвячується аналізу формування досвіду музично-виконавської діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва – вокалістів. Доведено, що досвід музично-виконавської діяльності є необхідним аспектом професійного профілю майбутніх учителів музичного мистецтва. Окреслено три компоненти музично-виконавського досвіду, які охоплюють теоретичний, практичний і аналітичний блок. Окреслено загальні методи формування досвіду музично-виконавської діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки.*

Ключові слова: *досвід, музично-виконавська діяльність, досвід музично-виконавської діяльності, майбутні учителі музичного мистецтва, вокальна підготовка.*

The formation of experience in musical performance plays an important role in the formation of the professional profile of future music teachers. Performance is an emotionally intense phenomenon that requires constant control of all constituent components that a musician uses to reproduce musical material. Due to the fact that concert activity requires perfect performance of the material, work on accumulating relevant experience should be carried out constantly. Vocal performance activity attracts the attention of many music teachers (V. Antoniuk, A. Bolgarskyi, L. Vasylenko, N. Grebeniuk, A. Kozyr, A. Martyniuk, G. Padalka, etc.). The methodological base of vocal training on the problem of methodical provision of vocal performance was studied (D. Babich, E. Barvynska, I. Zaitseva, Y. Yelisovenko).

The experience of performing activities is important in the professional training of future music teachers, because it is a necessary factor in the formation of the personality of a musician-performer. The formation of experience in performing activities indicates the specialist's readiness for music-pedagogical work. In general, the experience of performing activity reflects the process of learning the content of a musical work, the performer's psychological readiness for concert activity, his analytical activity, and his own performing interpretation (Rebrova, 2013).

Constituent components of the process of forming the experience of musical performance activity are three blocks:

- the block of theoretical and performance mastering of a musical work (elements: knowledge of a musical work (music-theoretical and performance analysis

of the work), mastering the musical text of the musical work (mastering the technology of performance, mastering the artistic content of the work);

- the block of practical music-performance activity (elements: performance activity in the educational process, mastering the psychological features of music-performance activity, mastering the abilities and skills of analytical and corrective activity); concert performances (realization of the artistic concept of a musical work in sound, establishment of an emotional and psychological relationship with listeners);

- the block of studying the experience of musical and performing activities (elements: mastering the basic principles of working with the teacher's work, mastering the features of game technology, mastering the features of working on an artistic image, studying the features of the concert activity of famous musicians, analysis of concert performances, definition and analysis of interpretation options of works) (Totska, 2009).

Thus, a very important factor is the expansion of the performance experience of vocal students due to the accumulation of knowledge, skills and abilities.

The analysis of music-pedagogical sources proved that the experience of music-performance activity is an essential characteristic of the performer's personality, which is achieved through qualitative mastering of music-theoretical knowledge, practical skills and knowledge skills, performance of a musical piece and study of the performance experience of famous musicians.

The basis of the method of forming the experience of musical and performing activities is the interaction of methods of pedagogical influence on students. Teachers create tasks that reflect all stages of mastering the performance of a musical piece. Mandatory use of the educational repertoire, analysis of the performance experience of outstanding musicians of the past and present; self-assessment of the quality of performance, its correction with a gradual approach to the expected ideal of performance. Independent analytical activity is also necessary; creative tasks; individual classes on other forms of executive activity; concert performances of students.

Thus, as a summary, we note that the experience of musical performance is extremely important for future teachers of musical art, because their activity takes place at the intersection of pedagogy and art. The experience of a vocalist's musical performance is a complex multi-component formation. This experience must be accumulated during the student's studies. For this, it is necessary to use special methods with an orientation towards analysis, creative tasks and increasing the number of concert and competition videos.

References

1. Rebrova O. (2013). Teoretychne doslidzhennya khudozhn'o-mental'noho dosvidu v proektsiyi pedahohiky mystetstva: monohrafiya [Theoretical study of artistic and mental experience in the projection of art pedagogy: monograph]. Kyiv: NPU imeni M. P. Drahomanova. 295 p. [in Ukraine].
2. Totska L. (2009). Suchasni metody vdoskonalennya vokal'noyi pidhotovky maybutnikh uchyteliv muzyky [Modern methods of improving the vocal training of future music teachers]. *Naukovyy chasopys Natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriya 14: Teoriya i metodyka mystets'koyi osvity* – Scientific journal of the National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov. Series 14: Theory and methods of art education. №. 7 (12). P. 102-105. [in Ukraine].

Вей ЩЯНЬ

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

МЕХАНІЗМИ ВНУТРІШНЬОАНСАМБЛЕВОЇ МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

У наукових студіях термін «комунікація» асоціюють з американським соціологом Ч. Кулі. На його думку, «комунікація – це просторово-часова передача всіх символів розуму» [9; с. 18].

І. П'ятницька-Позднякова акцентує увагу на «евристичній функції комунікації. як на вагомому чиннику формування особистості». Зокрема, Ю.Габермас підкреслив, що «комунікація може виступати як загальноутворювальна форма спілкування, яке спрямоване на визначення нових цілей, а також на пошук найефективніших засобів їх досягнення. У цьому разі комунікація має творчий характер, і може викликати певний синергетичний ефект - продукувати нове знання» [10; с.186].

У музичному мистецтві використовується поняття «музична комунікація». Воно з'явилося в музикознавчому середовищі в середині ХХ століття. У цей час формується саме поняття музичної комунікації та його основні положення. Вивченню проблеми музичної комунікації присвячено праці багатьох видатних і сучасних музикознавців (І. П'ятницька-Позднякова, В. Павлічук, Н. Павлюк, Habermas), а також наукові дослідження молодих науковців України та Китаю (К. Дрига, О. Злотник, Б. Сюта, І.Бермес, Т.Каблова, А. Лашенко, С. Румянцева, Чень Цзяньїн та ін.). Останні десятиліття до питання музичної комунікації виявляють дедалі більший інтерес сучасні педагоги, музиканти, культурологи, музикознавці. Учені виявляють культурологічні аспекти музичної комунікації,

вивчають місце музичної комунікації в теорії інтерпретації з точки зору взаємовідносин і взаємодій суб'єктів музичного процесу.

На основі комунікативної моделі Арістотеля музикознавцями було сформульовано модель музичної комунікації, яка передбачає таке: «Композитор \longleftrightarrow Виконавець \longleftrightarrow Слухач». В ансамблі ланка «виконавець» передбачає наявність декількох музикантів. Отже, у цій моделі музичної комунікації виникає необхідність розділити її в дуеті на «виконавець 1» і «виконавець 2», а в ансамблях з більшою кількістю учасників – відповідно «виконавець 3» тощо... Тобто, в камерному ансамблі модель комунікації матиме такий вигляд: «Композитор - (Виконавець 1 \longleftrightarrow Виконавець 2 \longleftrightarrow Виконавець 3) - Слухач». Така необхідність виникає з того, що у випадку ансамблю ланка «виконавець» поділяється на кілька компонентів, між якими також відбувається комунікативний процес. Саме цей процес учені назвали внутрішньо-ансамблевою музичною комунікацією. На думку В. Павлічука та Н.Павлюка необхідно ввести в науковий обіг поняття внутрішньо-ансамблевої музичної комунікації. У ситуації, коли виконавець - соліст, комунікація відбувається за стандартною схемою «композитор-виконавець-слухач». У цьому разі завдання виконавця полягають у розкодуванні ідеї музичного твору, доборі засобів виразності для передачі композиторського задуму слухачеві.

У процесі ансамблевого музикування передача музичного задуму твору стає дещо складнішою. Контакт між учасниками ансамблю називається внутрішньо-ансамблевою музичною комунікацією. Таким чином, в структурі ансамблевої музичної комунікації існує вже чотири компоненти: композитор виконавці, виконавець-виконавець, виконавці-слухач, виконавці-слухач, композитор-слухач.

Щоб досягти єдності звучання між учасниками ансамблю музиканти повинні весь комплекс музичних засобів представляти й використовувати максимально ідентично. Ансамблісти мають регулювати співвідношення партій, враховувати акустичні особливості інструментів, дотримуватись динамічного балансу. Таким чином, ансамблева гра відрізняється від сольного виконання насамперед тим, що і загальний план, і всі деталі інтерпретації є результатом творчої фантазії не одного, а кількох виконавців і реалізуються вони спільними зусиллями учасників ансамблю. Разом з тим, технічно грамотне ансамблеве виконання передбачає: синхронне звучання всіх партій (єдність темпу і ритму партнерів); рівноваженість у силі звучання всіх партій (єдність динаміки); узгодженість штрихів усіх партій (єдність прийомів, фразування).

Література

1. Бермес І. Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів ХІХ – початку ХХІ століття: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01:Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – К., 2014. – 437 с.

2. Дрига К. І. (2014). Ансамбль скрипалів як жанровий різновид виконавської культури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 39 : На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття), 312 – 323.
3. Злотник О. Й. Комунікативні характеристики музичного мистецтва. Сьома *Міжнародна науково-творча конференція «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність»*: Матеріали конференції. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 20-21 листопада 2018 р. С. 200–202.
4. Каблова Т. Б., Румянцева С. В. Вокальний ансамбль як засіб комунікації. *Молодий вчений*. 2018. № 2 (54). С. 517–519.
5. П'ятницька-Позднякова І.С. Художньо-педагогічна комунікація: структурний аналіз. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені О.В. Сухомлинського*. Серія : Педагогічні науки. 2012. Вип. 1.38 (2). 192 с.
6. Сюта Б. Глобалізація та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Дослідження. Серія «Музика вчора, сьогодні і завтра». Книга 2. Київ: УБСП «Комора», 2006. 65 с.
7. Чень Цзяньїн. Принцип міжетнічної толерантності у формуванні комунікативних умінь студентів – учасників вокального ансамблю /*Акмеологічні підходи в методиці викладання основного музичного інструменту*: збірка матеріалів I Всеукраїнської науково-практичної конференції 19.травня 2018 року, м.Київ (Україна) / за заг. ред. Чечені К.А., Буханевич В.В. – Київ, 2018. – с.51-54.
8. Чень Цзяньїн. Особливості невербальної комунікації студентів – учасників вокального ансамблю/ *Стратегії підвищення якості мистецької освіти в контексті змін сучасного соціокультурного простору*. Матеріали і тези I міжнародної науково-практичної конференції (м.Одеса, 13-14 жовтня 2017 р.). – Одеса: ПНПУ імені К.Д.Ушинського, 2017. – с.83-87
9. Kuli, Ch. (1994), *Obshhestvennaja organizacija* [Public organization].
10. Habermas and the Public Sphere/ ed by C J Calhoun Cambridge, Massachusetts Mil Press, 1992 P 181-211.

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

ЗАСОБИ ГАРМОНІЗАЦІЇ ФІЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ- ХОРЕОГРАФІВ

Сучасна система навчання студентів педагогічно-хореографічного напрямку передбачає оволодіння основними вміннями та базовими знаннями у таких напрямках хореографії, як класичний танець, народно-сценічний танець, сучасна хореографія, спортивний бальний та історико-побутовий танець. Поступають абітурієнти із різним рівнем хореографічної підготовки, недосконалими фізичними здібностями та зазвичай володіють одним із видів хореографії. Підготувати першокурсників до навантажень спеціальних хореографічних дисциплін, покращити рухові здібності, комплексно сприяти поліпшенню показників таких фізичних якостей, як гнучкість, шаг, силова витривалість, координація, допомагає «Гімнастика», що є допоміжною хореографічною дисципліною у ВНЗ.

Кожна хореографічна дисципліна у системі підготовки студентів-хореографів спрямована на формування та розвиток конкретних якостей, передбачає особливі вимоги до студентів ВНЗ, та, на жаль (часто у зв'язку з недостатністю відведених годин), не повною мірою охоплює розвиток усіх якостей, необхідних для успішної діяльності танцівника та майбутнього учителя хореографії.

Багато викладачів та вчених торкалися проблеми підвищення якості, оновлення та гармонізації навчально-виховного процесу у вищих школах України. «Оновлення нашого суспільства вимагає від вищої школи значного підвищення якості навчально-виховного процесу на всіх його напрямках. Демократизація та гуманізація вищої школи визначають основний стратегічний орієнтир діяльності всіх підрозділів ВНЗ – виховання гармонійної особистості студента, розвиток його творчих можливостей» [1].

Одним із засобів досягнення гармонійного розвитку студентів хореографічного фаху різного ступеня фізичної підготовленості – є виконання спеціально розроблених фізичних вправ, ознайомлення з важливими принципами анатомії, біомеханіки та фізіології рухів людського тіла. Регулярні заняття гімнастикою, програма якої націлена на зміцнення м'язової та кістково-м'язової системи, розвиток дихального апарату, підвищення еластичності м'язів та ефективності рухів, розуміння студентами функціонування організму,

сприяють не тільки зміцненню здоров'я, але й істотно підвищують ефективність виконавської діяльності на дисциплінах різних напрямів хореографії.

Словники дають наступні визначення терміну «гармонія»: «Гармонія – поєднання, злагодженість, взаємна відповідність якостей (предметів, явищ, частин цілого)» [2, С. 111] . «Гармонія (грецьк. harmonia – зв'язок, стрункість, врівноваженість, співрозмірність) – співрозмірність частин, злиття різних компонентів об'єкта в єдине органічне ціле. У давньогрецькій філософії – організованість космосу, у протилежність хаосу. В історії естетики розглядається як суттєва характеристика прекрасного» [3, С. 277]

Відповідно, заявляючи про гармонійну підготовку студентів-хореографів, маємо на увазі не тільки фізичне навантаження, а сукупність фізичного, інтелектуального (пізнавального), емоційного, морального розвитку. Під гармонійною підготовкою студентів за допомогою гімнастики розуміємо комплексний педагогічний вплив на особистість майбутнього фахівця, що включає:

- системне застосування спеціальних адаптованих гімнастичних вправ, що призводять до покращення показників фізичних якостей (гнучкості, силової витривалості, еластичності зв'язок, рухливості у суглобах, координації рухів, швидкості, спритності, стрибучості, тощо);
- налагодження координації руху та дихання;
- підвищення рівня психофізичних якостей (воля, увага, пам'ять);
- включення у процес творчих сил студентів, їх духовного потенціалу при створенні викладачем комфортного середовища;
- вивчення біомеханіки та фізіології рухів людини, пізнання анатомії тіла, аналіз тілесно-рухових вправ та застосування теоретичних знань при освоєнні рухів.

Зазначене всебічне виховання розвиває професійно важливі фізичні якості студентів, формує професійні компетентності, надає відчуття власного тіла, сприяє гармонійному розвитку особистості, оптимально відповідає вимогам хореографічного фаху і закономірностям зберігання здоров'я.

Отже, вважаємо залучення студентів-хореографів (особливо перших років навчання) до систематичних занять різноманітними видами спеціальних гімнастичних вправ, до вивчення анатомічних основ, базових принципів руху людського тіла, ефективним і цілком виправданим засобом гармонізації фізичної підготовки майбутніх фахівців хореографічного мистецтва.

Література

1. Великий тлумачний словник української мови. – Харків: Долю, 2005. – 915 с.

2. Кириченко Т.Г. Формування здорового способу життя студентів педагогічного вузу в процесі фізичного виховання: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Національний педагогічний ун-т ім. М.П.Драгоманова. – К., 1998. – 17 с.
3. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 1599 с., С. 277

Ден СІУОЄ

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

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО-СУБ'ЄКТНОЇ ПОЗИЦІЇ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Сьогодні розвиток освіти в Україні орієнтує на досягнення нових цінностей, що відокремлюють гуманізацію педагогічного процесу і міжособистісними відносинами, також вмінням нестандартних рішень, адаптування в нових умовах. Тому головним питанням вищої школи виступає підготовка фахівців в будь-якої галузі, в тому числі і в музичному мистецтві.

Перехід до європеїзації освітнього процесу, виникає потреба в удосконаленні методі і форм навчання. Головним виступає – формуванню певних індивідуальних властивостей особистості.

У вищих закладах освіти застосовуються та вдосконалюються педагогічні технології навчання студентів за причин: «необхідності впровадження особистісно орієнтованих підходів; заміни вербального способу передачі знань більш активними засобами навчання; необхідності передбачати можливі результати навчального процесу та вміння уникати негативних наслідків»[1]. Тому в процесі навчання виступають два активних підходу, які сприяють творчій направленості і ініціативності.

В теорії вищої освіти професійна позиція розглядається як одна з головних складових компетентності спеціаліста [1]. Тому однією з основних задач в становленні гармонічно розвинутої особистості є формування професійно-суб'єктної позиції.

Майбутні магістри музичного мистецтва мають певні особистісні якості, а саме: суб'єктність, здатність знаходити сенс в отриманих знаннях, вмінням, навичок і усвідомлено включатися в професійно – особистісний розвиток і саморозвиток.

Формування професійно – суб'єктної позиції майбутніх магістрів буде успішним при проведенні трьох етапів навчального процесу: підготовчого ,

діяльнісного та оцінного. Формування професійно - суб'єктної позиції майбутніх магістрів – «це самовизначення через оволодіння базовими компетентностями і професійно особистісний розвиток для досягнення професійної готовності»[1].

При цьому велика роль викладача, який розкриває індивідуальність майбутніх магістрів, що сприяє їх саморозвитку. Одним із важливих факторів вдосконалення моделі формування професійно-суб'єктної позиції є узгодження та наступність вивчення фундаментальних та спеціальних дисциплін, в яких певна роль належить навчально - методичним комплексам дисципліни.

Література

1. Хмельникова Л.І. Формування професійно-суб'єктної позиції студента /Л.І. Хмельникова, В.Ю. Слесарчук // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Педагогіка і психологія.- 2-13.-Вип.39.- С.311-316.

Ді ТАНЬЧАО

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

Сніжана КЛЮЄВА

кандидат філософських наук, доцент

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

ФОРМУВАННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ В ПРОЦЕСІ ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ

Інтеграція України у світову спільноту потребує радикальних змін в освітній галузі. Необхідна наскрізна гуманізація освіти, посилення особистісного виміру в педагогічній науці і практиці. Орієнтація на людину має стати головною метою і змістом системи освіти ХХІ ст. На перше місце потрібно поставити людину і людинознавчі дисципліни [2]. З цією метою освіта повинна сприяти усвідомленню людиною власних коренів, свого місця у світі, засвоєння кожним індивідом етнокультури спільноти як способу її буття, з тим, щоб у майбутньому вміти вступити в діалог з іншими культурами, вільно рухатися у їхньому просторі за принципом «зі знання і поваги власної культури починається повага до інших культур, бажання вивчити знаки, символи, коди іншої спільноти, розуміти їх стереотипи поведінки, особливості світовідчуття та світосприйняття – основа толерантності і єдності». Це вірний шлях до формування культури міжетнічного спілкування, діалогу культур, без чого неможливе вільне просування у спільному європейському та світовому просторі.

Майбутнє кожної країни залежить від духовності і сформованості національної свідомості кожної особистості. Нові тенденції висвітлюють підходи до розвитку особистості та виховного впливу на її загальнокультурний розвиток. Впровадження компетентісно – орієнтованого навчання приділяє більше уваги до формування етнокультурної компетентності, яка виступає як інтегральна властивість особистості, яка оцінює національні смисли, духовність, етнічні картини світу, та головне – ставлення до специфіки інокультурного світу, осмислення її під час діяльності, в даному випадку музичної.

Етнокультурна компетентність є елементом не лише мистецької освіти та художньої направленості навчання, а і його буденної свідомості та повсякденної поведінки. Тому вона має наскрізний характер і охоплює всі сфери життєдіяльності, проявляється переважно на підсвідомому рівні. Слід усвідомлювати, що етнокультурна компетентність або некомпетентність особистості яскраво і суспільно значуще проявляється на стику культур, де можуть виникати різні конфлікти, пов'язані з розумінням, адекватним сприйняттям предметів, явищ, процесів відповідної культури. Необхідно пам'ятати, що на тлі зниження загальної етнокультурної компетентності в сучасних індустріальному суспільстві виявляються явища суспільної незатребуваності цієї якості [1]. Етнокультурна ідентифікація в даний час зазначається як ототожнення, уподібнення себе з членами даної етнічної спільноти; процес співставлення і порівняння суб'єкта даної етнічної спільноти з суб'єктами даної та інших спільнот [1].

Формування етнокультурної компетентності зумовлюється перебудовою внутрішньої сутності педагога в духовно-практичній діяльності, безперервним моральним вибором у результаті засвоєння ціннісних орієнтацій етнокультури, оптимальним природовідповідним розвитком всіх сфер особистості – когнітивної, морально-вольової, діяльнісно-практичної, емоційної.

В умовах євроінтеграції метою вищої освіти має стати усвідомленість людиною власних коренів, свого місця у світі, засвоєння кожним індивідом етнокультури спільноти, культури міжетнічного спілкування.

Література

1. Гуренко О., Впровадження технології формування етнокультурної компетентності студентів у практику роботи педуніверситету Див.: http://bdpu.org/scientific_published/2005/pedagogics_2_2005/28.
2. Маєвська Л. М. Модель підготовки майбутнього учителя до етнокультурного виховання молодших школярів, Див: <http://eprints.zu.edu.ua>.

3. Thomas J. Baerwald, Celeste Fraser, World Geography. Pearson Education, Inc., Prentice Hall, Boston, 2005.

Лі ХУНЯНЬ

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

АКТУАЛЬНІСТЬ ЗАСТОСУВАННЯ ДИСТАНЦІЙНИХ ФОРМ НАВЧАННЯ В СУЧАСНІЙ СИСТЕМІ ОСВІТИ

Використання дистанційних форм навчання – невід’ємна частина процесу навчання і дуже актуальна в даний час. Їх значення в житті людини досягло нових висот. Ситуація епідеміологічна в світі привела практично до повного переходу до дистанційних форм навчання. Головним питанням виходить питання вибору платформ он-лайн роботи, які були б більш доцільні. Найбільш актуальними і практично доцільними виявилися такі платформи: Microsoft teams, Zoom, Moodle, Skype.

Дистанційні форми навчання мають крім недоліків і багато позитивних якостей, і перш за все, передача будь-якого обсягу і виду інформації на певні відстані. Індивідуалізація і диференціація навчання, стимулювання колективної творчості, розвиток самостійності і креативності кожного студента. Велика роль мотивації і мобільності та гнучкості освітнього процесу.

Недоліки відмічаються в не сформованості методичної бази для використання дистанційних форм, відсутність системного використання і технічних моментів.

Актуальність дистанційного навчання пов’язана з концентрацією інформаційної середовища і створення системи самонавчання і загального обміну інформаційними ресурсами.

Сучасні Інтернет-ресурси, такі як блоги, чати, соціальні мережі чи програми для онлайн-конференцій, пристосовуються до процесу навчання, знаходять застосування в різноманітних методиках і системах освіти [1]. Натомість сучасний студент – це особа, яка належить до нового, цифрового покоління, для якого використання мобільних засобів та інтернету для роботи і навчання є цілком природнім. Дистанційна освіта – це методологія навчання вільна від обмежень, пов’язаних з місцем і часом. Також важливим є індивідуальний темп навчання і можливість навчатися в зручних і комфортних умовах [2]

Дистанційна освіта з використанням Інтернет-технологій це галузь, що динамічно розвивається. Спочатку основна увага приділялася методиці

навчання, залишаючи без уваги технологічні питання. Зараз університети прагнуть до інтеграції систем дистанційної освіти. Разом з розвитком технологій змінюється вид навчальних матеріалів, вони стають більш мультимедійними й інтерактивними.

Література

1. Карташова Л.А., Бойченко О.А., Шеремет Т.І. технології та принципи дистанційного навчання. - К., 2020.-77с.
2. Основи дистанційного навчання / за ред.. В.М. Кухаренко .- Харків: ХДПУ, 2019.- 271с.

Лінь ЦЗЯЦІОНЬ

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти

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

Науковий керівник С. Ключєва

кандидат філософських наук, доцент

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

ЕСТЕТИЧНА КУЛЬТУРА МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

***Анотація.** У статті розглянуті теоретичні і практичні аспекти формування естетичної культури майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки; розкрито причини, які впливають на рівень сформованості естетичної культури. Розкривається послідовність етапів формування естетичної культури майбутніх фахівців в культурно-освітньому просторі.*

***Abstract.** The article examines the theoretical and practical aspects of the formation of the aesthetic culture of future specialists in the field of musical art in the process of vocal training; the reasons that affect the level of formation of aesthetic culture are revealed. The sequence of stages of the formation of the aesthetic culture of future specialists in the cultural and educational space is revealed*

Актуальність проблеми розвитку культури особистості постає головною проблемою сьогодення і пов'язана з потребою в зростанні творчих, духовно-моральних, культурних особистостей. У зв'язку з цим особливо важливим стають завдання, пов'язані з формуванням загальної культури сучасних майбутніх

фахівців. Тому і стає головним завдання – формування естетичної культури майбутніх фахівців, яка повинна розглядатися в системному підході.

Але дослідження останніх років виявили, що загальний рівень естетичної культури, а саме культури сучасної молоді досить низький. І причини виявляються в зростанні антикультурних явищ, відсутність системного впливу на особистість, і в цілому - падіння загального рівня культури особистості. Це підштовхує на оновлення і модернізацію системи естетичного виховання майбутніх фахівців[3].

«Музично-естетична культура є частиною духовної культури людини і формується в результаті пізнавальної, ціннісно-орієнтаційної, комунікативної, художньої та культуротворчої діяльності»[1, 34]. «Вона відображає погляди людини на суспільство, на своє місце в цьому суспільстві і проявляється у почуттях людини та соціокультурній діяльності»[1].

Залучення молоді до загальнолюдських, духовних цінностей, в тому числі розвиток у них естетичної культури має особливу значущість для майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва, які у подальшій своїй професійній діяльності будуть здійснювати естетичне виховання дітей та учнівської молоді через професійну та музично-просвітницьку діяльність.

Естетична культура майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва визначається і як особистісна якість педагога-музиканта, що формується в процесі музичної та художньо-естетичної діяльності, як розвиток його емоційно-ціннісного ставлення до музики і характеризується наявністю музичного мислення, уяви, а також усіх компонентів музично-естетичної свідомості (естетичних почуттів, потреб, інтересів, смаків, ідеалів), що виявляється в ціннісному ставленні до музики і професійної музичноестетичної компетентності. І, головне, естетична культура – це стрижневе утворення особистості учителя, системний компонент його професійної культури, що зумовлює його готовність до освітньої діяльності відповідно до високих духовних цінностей, гуманістичних ідеалів, які проявляються у вибіркового ставленні вчителя до професії, мистецтва, особистості вихованця і до самого себе. Естетичну культуру можна розглядати як систему установок і відносин особистості до особливостей професії педагога-музиканта, що відображає зміст і сутність його професійної діяльності, які визначають її цілі і засоби і регулюють поведінку особистості в професійній, художньо-естетичній та соціокультурній діяльності [2].

Вивчення естетичної культури майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва, як провідника духовної культури суспільства стає все більш актуальною проблемою сучасної вищої школи, адже реалізація професійного потенціалу педагога-музиканта багато в чому залежить від того, наскільки

педагогічний заклад вищої освіти орієнтує майбутнього фахівця на затвердження особистої відповідальності за результат своєї музично-педагогічної діяльності, на усвідомлення ним соціальної значущості і цінності професії учителя музичного мистецтва.

Література

1. Михайлюк Л. Про співвідношення культурного і художнього. Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта : зб. наук. праць. Львів : Світ, 2002. Вип. 5. С. 355-358.
2. Падалка Г. М. Естетична культура майбутніх вчителів та умови її формування. Вища і середня педагогічна освіта. Київ, 1991. Вип. 15. С. 56-61.
3. Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики : зб. наук. пр. / відп. за вип. Н. В. Гузій та ін. Київ : НПТУ, 2001. Вип. 6. 295 с.
4. Mykhailiuk, L. (2002). Pro spivvidnoshennia kulturnoho i khudozhnoho. Dialoh kultur: Ukraina u svitovomu konteksti [On the relationship between cultural and artistic]. Khudozhnia osvita: zb. nauk. prats, 5, 355-358 (ukr).
5. Ovcharenko, N. A. (2016). Teoretyko-metodolohichni zasady profesiinoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva do vokalno-pedahohichnoi diialnosti [Theoretical and methodological principles of vocational training of future music teachers for vocal and pedagogical activity]. Kryvyi Rih (ukr).

Liu MING

Graduate student

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

Ліу МІНГ

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

FEATURES OF MUSICAL AND INTONATION SPEECH

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНО-ІНТОНАЦІЙНОГО МОВЛЕННЯ

Speech intonation is the primary source of musical intonation. The Latin word *intonare* is translated as the character of pronunciation. "Intonation - in the broad sense of the word - is the embodiment of an artistic image in musical sounds. In the narrow

sense - it is a melodic turn, independently expressive smallest part of a musical work in its real sound" [2, p. 46].

The primary source for the formation of speech and musical intonation is the ability of a person to convey his own emotional state by voice, to express the peculiarities of interaction with the surrounding social environment, attitude to the world around him. There are three aspects of intonation: communicative - intonation informs whether the expression is complete or not, whether it contains a question or an answer; emotional, because the intonation contains a certain emotion to influence the listener, which reflects the emotional state and intentions of the speaker; informative, because musical intonation is able to present the image of a person in a concise sound form in the unity of his biological (gender, age, temperament, physical and psychological state) and social characteristics (nationality, social status, historical era in which he lives). Musical intonation is close in origin to speech and is understood as a change in the sound of voice pitch. Intonation in music is similar to intonation in speech in its semantic function and in some structural features, being a process of changing the pitch of sounds that express emotions and are regulated in speech and vocal music by the laws of breathing and vocal cords.

Earlier in linguistics, intonation was understood as a melodic pitch curve of speech. Subsequent phonetic research led to the expansion of the concept. Intonation, in the broad sense of the word, began to be understood as a real sound embodiment of a speech utterance. The whole complex of sound changes in time, which form the intonation, consists of the following components: pitch curve, change of timbre and dynamics in time, a certain rhythm of sound changes or polyrhythm of different sides of the intonation. The rhythmic side of intonation is manifested both in the total duration of the elements of speech, in the tempo, and in the ratio of the durations of the sounds of these elements to each other. The leading element in the intonation complex is the pitch curve [1, p. 266]. The reason for the appearance of such primary intonations as laughter, cry, crying, breaths, moans, exclamations is the mental life of a person, which is regulated by the mechanism of unconditional reflex activity and contributes to the development of intonation and sound forms.

The carriers of the basic intonation information are the stationary part of the tone in music and the vowel sound of the syllable in speech. It is customary to compare music and speech, to say that a specific feature of musical sounds, unlike speech, is the sustainability of the tone, the stability of the pitch during the sound. This indicates the difference between musical and speech material at the phonetic level. In humans, the singing voice does not always correspond to the speech voice: there is a high speech voice during a low singing voice and vice versa.

This is caused by the different position of the larynx: singing with a high larynx and speaking with a low larynx. The timbre of the speaking and singing voice also does

not always coincide. Sometimes a beautiful singing voice is hidden behind an ugly speaking voice, and an ugly singing voice can correspond to a beautiful speaking voice. The singing voice fits freely into a certain part of the musical notation. The speaking voice, which is not fixed by melody, consists of a large number of speech turns that do not fit into a certain frame of musical notation. But the sounds that make up the musical intonation have a precisely fixed pitch and rhythm. The perception of speech and music involves not only the auditory analyzer, but also the articulatory apparatus. An important role in the perception of intonation is played by hearing. musical presentation of such language.

References

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Укл. і гол. ред. Т.В. Бусел. Київ : Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. 1140 с.
2. Крюкова В.І. Творчі можливості вчителя музики у використанні інтонаційних особливостей музичної мови як засобу педагогічного впливу. Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики: зб. наук. праць. Київ : НПУ, 1999. В. 2. 428 с.
3. Ростовський О.Я. Педагогіка музичного сприймання. Київ : ІЗМН, 1997. 256 с.

Лоу ЯНЬМЕЙ

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

КРИТЕРІЇ ТА РІВНІ ОЦІНКИ СФОРМОВАНOSTІ МУЗИЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Грунтуючись на висновках українських учених (Л. Байсара, Ю.Трофімова, В. Рибалка, П. Гончарука, О. Сергєєнкової О. Столярчук, О.Коханової, О. Пасєка) музичний інтелект можна розглядати як універсальну здібність, характерну для всіх людей. Але існує думка, що носієм музичного інтелекту є той, хто володіє теорією та історією музики, виконавськими вміннями. Однак, практика показує, що нерідко музиканти-аматори «знаються на музиці» не гірше, ніж професіонали. На наш погляд, питання полягає в розмаїтті видів музичного інтелекту. У цьому разі необхідно знайти критерій оцінювання рівня музичного інтелекту, який би об'єднував представників різних культур, що володіють різним рівнем підготовленості до музичної діяльності. Виходячи з того, що продуктом музичного інтелекту є і складена музика композитором, і

інтерпретація музичного твору, а також сприйняття і розуміння музики слухачем,- виникає потреба щодо виявлення єдиного критерію оцінки рівня сформованості музичного інтелекту. На наш погляд, мова в даному випадку може йти про механізм створення образу музичного твору в різних сферах музичної діяльності: композиторській, виконавській, слухацькій.

Спираючись на теорію психічного відображення О. Сергеєнкової, О.Столярчук, О. Коханової, О.Пасеки вважаємо за необхідне виділити рівні відображення музики в процесі сприйняття її особистістю:

-перший рівень - сенсорний, на якому здійснюється первинна побудова музичних образів на основі їх ісприйняття органами почуттів;

-другий рівень - рівень уявлень, на якому слухач або виконавець намагаються виявити закономірності будови твору, розкрити особливості музичного образу, уявити зміст музики;

-третій рівень - когнітивний, що характеризується повноцінним сприйняттям особистістю музичного твору з точки зору звуковисотності, інтервалів, регістрів, тривалостей, темпів, тембрів, фактур, тощо.

Цікаво відзначити про наявність розбіжностей між музичним сприйняттям слухачів на кожному з рівнів. Найсильніше такі розбіжності проявляються на першому (сенсорному рівні), на другому рівні (уявлень) ця різниця скорочується, але зберігається. І тільки на третьому (когнітивному) рівні можливе створення об'єктивного музичного образу. Когнітивний рівень відрізняється більшою диференціацією в проникненні в сутність музичного твору. Причиною такої диференціації в процесі написання, виконання і слухання музики є сам механізм сприйняття музичного твору, що ґрунтується на залученні в цьому процесі музичних здібностей особистості: музичного сприйняття, зорово-слухо-рухових уявлень у різних комбінаціях, музичної пам'яті, музичного мислення та уяви. Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо таке:

- музичний інтелект уявляє собою незалежний автономний інтелект, в основі якого лежить універсальна мова музики;

- основу музичного інтелекту становить вміння сприймати і створювати образ музичного твору, яке ґрунтується на залученні в цьому процесі музичних здібностей: музичного слуху, сенсорно-перцептивних, репрезентативних, мнемічних, імажинітивних і розумових здібностей, обізнаності в галузі історії та теорії музики.

- рівні відображення музики в різних сферах музичної діяльності (композиторській, виконавській, слухацькій зводяться до такого: перший рівень - сенсорний (первинна побудова музичних образів); другий рівень - рівень уявлень, (виявлення закономірностей будови твору), третій рівень - когнітивний (повноцінне сприйняття музичного твору).

Література

1. Байсара, Л. І. Множинність прояву видів інтелекту [Текст]: конспект лекцій / Л.І.Байсара. – Д.: РВВ ДНУ, 2010. – 96 с.
2. Психологія / Ю. Л. Трофімов, В. В. Рибалка, П. А. Гончарук. – К.: Либідь, 2003. – 560 с.
3. Сергєєнкова О. П., Столярчук О. А., Коханова О. П., Пасєка О. В. Загальна психологія: навч. посіб. – К.: Центр учбової літератури, 2012. – 296 с.
4. Armstrong, T. Multiple Intelligences in the Classroom [Text]/ T. Armstrong. – Alexandria, VA: Association of Supervision and Curriculum Development, 1994 – 340 p.
5. Christison, M.A. Multiple Intelligences and Language Learning. A Guidebook of Theory, Activities and Resources. [Text]/ M.A. Christison. – Alta Book Center Publishers, San Francisco, 2005 – 364 p.
6. Gardner, H. Intelligences Reframed: Multiple Intelligences for the 21st Century. [Text]/ H. Gardner. – Basic Books, 1999 – 292p.

Лян ЮАНЬ

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

Алла ГРІНЧЕНКО

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

РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКО-СЛУХОВОЇ УВАГИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

Одним із вагомих чинників забезпечення виконавської діяльності піаніста є активізація виконавсько-слухової уваги. Увага, як складова когнітивної діяльності людини організує розумовий процес та робить його доцільним і результативним. Для музиканта концентрація слухової уваги це основа виконавсько-інтерпретаційного процесу.

Головним сегментом виконавсько-слухової уваги є поняття «музичний слух». Музичний слух разом з процесами сприйняття, мислення та пам'яті створюють комплекс здібностей, які дозволяють музиканту «оволодівати музичною мовою, спеціальними навиками, що притаманні тій чи тій музичній діяльності, створювати детальний аналіз музичного твору та відчувати

емоційний відгук» (Колосівська, 2015). Усі різновиди музичного слуху у музиканта мають бути розвинуті, оскільки вони перебувають у взаємодії між собою й активізуються у виконавському процесі відповідно вирішенню піаністичних завдань. Саме слухова чуйність визначає у піаніста тембральне звукове забарвлення інструменту, звукову диференціацію, володіння динамічними градаціями, рафіновану педалізацію тощо.

Інша складова означеного поняття – увага. Як феномен психології, увага виявляється у зосередженості людини на предметі діяльності (Шапар, 2007), що актуалізує застосування довільної уваги у педагогіці. У музичному ракурсі поняття «увага» поєднується з музичною категорією – «музичним слухом». Відповідно до музично-виконавської діяльності визначається як «усвідомлена зосередженість на художньо-сміслових елементах музичного твору в їх взаємодії й цілісності», що забезпечує, на думку автора «осягнення художньо-змістовної сутності твору», пошук «художньо-доцільних засобів виразності», здійснення «поточного контролю, оперативного коригування музично-виконавського результату» (Сливко, 2018). Отже, «виконавсько-слухова увага» є свідомою професійною якістю музиканта на художньо-сміслових, інтонаційно-виразних, слухо-моторних виконавських завданнях та пусковим механізмом для активізації свідомого слухового контролю під час гри на фортепіано.

Важливість функціонування означеної виконавської якості піаніста, обумовлює розробку методики щодо розвитку музично-слухової уваги в процесі навчання гри на фортепіано. Найбільш доцільними засобами у цьому питанні вважаємо наступні:

- прийом інтонаційно-виконавського аналізу: зосередження уваги на виявленні інтонаційної виразності музичної мови шляхом аналізу структури та фактури музичного твору.

- прийом підтекстування: добір словесного тексту до мелодійних інтонацій з метою виявлення та поглиблення смислової сутності у звуковому втіленні. Особливу актуальність даний прийом має творах віденських класиків. Вдало підібране слово активізує уяву і слухове сприйняття виконавця, що неодмінно позитивно позначається на відповідному звуковидобуванні й якісній артикуляції піаніста.

- прийом «слухової перспективи»: розподіл слухової уваги між різними прошарами музичної фактури. Виявлення головного плану (мелодії), гармонійної основи (басової лінії), фонового навантаження – стимулює звуко-слухові уявлення музиканта та покращує слухо-тембральне сприйняття й тембральне звучання піаністичного втілення музичного твору.

Таким чином, рівень слухової активізації обумовлює якість інтонаційної виразності, смислового фразування, стильової педалізації, тембрально-звукового забарвлення у втіленні музичного образу на фортепіано. Уміння зосереджуватися та утримувати слухову активність дозволяє музиканту оперувати слуховими уявленнями, контролювати та корегувати власну гру. Отже, розвинення слухової уваги відбувається у процесі навчання, що забезпечує напрацювання професійних умінь та навичок піаніста.

Література:

1. Колосівська, О. (2015). До питання основних складових у розвитку музиканта-інструменталіста в процесі навчання. *Актуальні питання гуманітарних наук*. міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених ДДПУ ім. І. Франка», 13, 111-115.
2. Сливко, С. (2018). Методична модель розвитку музично-слухової уваги студентів мистецьких спеціальностей. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Серія «Психолого-педагогічні науки»*, 1, 60-66.
3. Шапар, В. Б. (2007). Сучасний тлумачний психологічний словник. Харків: Прапор.

Ма ШИ

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

ПРИНЦИП МОДЕЛЮВАННЯ У МЕТОДИЦІ ФОРМУВАННЯ СИСТЕМНОГО УЯВЛЕННЯ ПРО НАЦІОНАЛЬНУ МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ В МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Цілісне системне уявлення вчителя мистецтва про рідну національну музичну культуру та музичні культури інших народів світу – це необхідний компонент компетентності представника даного педагогічного фаху.

Цілісне системне уявлення особистості про національну музичну культуру є можливим лише при умові, що сама музична культура відображається у свідомості як системно цілісний предмет. Малоімовірно, що необхідний для професійної діяльності системний образ музичної культури утвориться в свідомості вчителя мистецтва «автоматично» в процесі онтогенезу його особистості. Отже, потрібно виходити з того, що формування системного уявлення про музичну культуру потребує продуманої методики підготовки фахівця у закладах педагогічної освіти.

В основу методики формування системного уявлення про національну музичну культуру в майбутніх учителів музичного мистецтва доцільно покласти декілька підходів, а саме: системний, діяльнісний і герменевтичний. Системний підхід є самим очевидним і всеохоплюючим. Він реалізується, по перше, в теоретичному трактуванні уявлення про мистецьку культуру як складного психологічного феномену. Згідно з цим підходом, цілісно-системне уявлення про культуру є гетерогенним комплексом, до складу якого входять: тезаурус художніх образів, емпіричні мистецькі знання, теоретичні знання про мистецтво, інтереси та цінності особистості.

По-друге, системний підхід проявляється у дослідницькому ставленні до самого явища культури. Для того, щоб представити в системній цілісності це надскладне явище, що характеризується величезною кількістю різнорідних компонентів, оптимальним, якщо не єдино можливим, є звернення до методу моделювання. До структури запропонованої моделі національної музичної культури входять: тезаурус окремих репрезентативних артефактів (звукові образи артефактів селянського і міського музичного фольклору, ритуальної музики, творів професійних композиторів); тезаурус візуальних та слухових образів найбільш поширених музичних інструментів; образи та інформація щодо репрезентативних персон; теоретичні та емпіричні знання головних властивостей і закономірностей художньої мови, принципів поетики фольклору та професійного національного мистецтва; знання щодо специфічних інститутів музичної культури; ґрунтовне знання щодо жанрово-стильової системи художньої практики.

Останній компонент є особливо важливим у даній моделі. Традиційна мистецька педагогіка приділяла і продовжує сьогодні приділяти велику увагу даному аспекту музичної культури. Зокрема, запропонована Д. Кабалецьким у другій половині минулого століття методика музичного виховання зробила музичні жанри фундаментом і змістовим центром предмету «музика». При певних здобутках, дана методика не виправдано спрощує картину музичної культури. Сьогодні вона не відповідає актуальним потребам музичної освіти, особливо фахової освіти майбутніх вчителів музичного мистецтва. Сучасний вчитель має розуміти загальні принципи устрою музичної практики в кожній культурі (функціональні передумови, стратифікацію, типові шляхи розвитку). Також він має бути підготовленим до компаративного аналізу різних культур, до виявлення специфічних властивостей їх жанрово-стильових систем.

Такому завданню має послужити розроблений в дисертаційному дослідженні метод застосування наочно-просторових моделей музичної культури, які репрезентують різні за обсягом, функціями, локалізацією в умовному просторі культурної практики класи артефактів та артеакцій музичної

практики. Даний метод передбачає ґрунтовне теоретичне і практичне засвоєння моделі рідної для студентів музичної культури, центром якої слугує жанрово-стильова система, з подальшим використанням такої моделі в якості універсального інструмента у формуванні цілісно-системних уявлень про музичні культури народів світу.

Фан ФЕЙ

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

ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПЕДАГОГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ ФОРМУВАННЯ ЕТНО-СТИЛЬОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація: У статті висвітлено важливі аспекти проблеми формування етно-стильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. Окреслено методологічні засади дослідження проблеми, відповідно до яких визначено спеціальні педагогічні принципи формування в студентів-піаністів етно-стильових виконавських умінь.

Ключові слова: педагогічні принципи, методологія, художньо-герменевтичний підхід, концепція, учителі музичного мистецтва

Формування виконавських умінь майбутніх учителів мистецтва є сталою проблемою освітньої галузі, яка давно викликає пильний інтерес в осередках педагогічної спільноти – як науковців, так і практиків. Тим не менш, у руслі сьогоденних інтеграційних тенденцій, що базуються на визнанні етнічної самобутності всіх народів світу, в освітньому просторі постає проблема виховання в учнів толерантного ставлення до різнобарвної «палітри» етнічних культурних цінностей. У межах предмету музичне мистецтво означений аспект проблеми може вирішуватися через активне ознайомлення учнів з музичними творами різних національних культур і розуміння особливостей музичної мови крізь призму етно-стильових архетипів. Поставлене завдання потребує від майбутнього вчителя музичного мистецтва не тільки володіння етно-стильовими виконавськими вмінням, а й здатності до педагогічного роз'яснення особливої етно-стилістичної семантики конкретного музичного твору.

З педагогічної точки зору, формування етно-стилістичних виконавських умінь у майбутніх учителів музичного мистецтва не може відбуватися стихійно й випадково, а потребує спеціально розробленої стратегії та методики навчання. У закладах вищої педагогічної освіти цей процес відбувається на теоретико-

методологічній основі, до складу якої входять і педагогічні принципи, які орієнтують навчання на удосконалення виконавських та педагогічно-інтерпретаційних умінь.

Питання визначення змісту педагогічних принципів та їхньої ролі у формуванні виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва висвітлювали науковці: О. Бурська, В. Бурзанова, Н. Згурська, Я. Мільштейн, Н. Мозгальова, І. Пясковський, О. Фекете, О. Щербініна та ін. Серед китайських дослідників означене питання вивчали: Ван Бінь, Вей Сімін, Лінь Хуацінь, Лу Чен, Хань Ле та ін.

Проте з'ясування методологічного потенціалу спеціальних педагогічних принципів, що регулюють процеси формування етно-стильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва наразі все ще є недостатньо розкритими.

Метою статті є висвітлення логіки розробок спеціальних педагогічних принципів формування етно-стильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва.

Огляд наукових джерел засвідчує, що принцип є вагомим компонентом методологічної бази наукового дослідження, яка вбирає концепцію, теорію питання, підходи та методи пізнання, на тлі яких здійснюється хід розвідок.

Розробляючи концепцією нашого дослідження, виходимо з розуміння, що виконавська майстерність викладача музики, має базуватися на усвідомленні фундаментальної значущості етнічних коренів національної музичної ментальності та визначальної ролі етно-стильових архетипів у музичному мистецтві. Дана концепція вибудовується на підставі певних музикологічних концепцій.

З огляду на те, що розуміння «сміслоутворюючих» функцій етно-стильових музично-виконавських прийомів і художньо-образних засобів виразності в творах музичного мистецтва, потребують особливого інструментарію та спеціальних навичок декодування, убачаємо доцільність і ефективність засобів художньо-герменевтичного підходу. Згідно з чим, теоретичний контент методології вибудовується на загальних положеннях філософської дисципліни – герменевтики.

В обґрунтуванні означеного вихідною точкою є те, що герменевтика, як вчення про тлумачення смислів будь-якого тексту, первинно мала стислі зв'язки з педагогікою. За твердженням істориків, в античних школах вчителі повинні були займатися з учнями герменевтикою текстів – тлумаченням «темних» місць у текстах Гомера й Гесіода. У наукових колах вже є усталеною думка про досить вагомій підставі для визначення герменевтики в якості методологічної основи педагогічних наук (В. Загвязинський, А. Закірова, Л. Пасічник, І. Суліма,

Л. Хоружа та ін.), у тому числі й мистецької педагогіки (О. Олексюк, О. Полатайко, О. Реброва, С. Шиї та ін.). Першим аргументом науковці висувають те, що методи герменевтики дозволяють визначитися з першочерговим питанням, яке виникає під час осягнення смислового контенту музичного твору – що ж слід убачати в творі мистецтва? За художньо-герменевтичним підходом смисловий контент твору можна розглядати крізь призму:

- реалій історичної епохи;
- культурної традиції;
- особистісної концепції автора твору;
- контекстуальних смислів твору;
- питань сучасної епохи.

По-друге, важливим є те, що герменевтика, з одного боку орієнтує на тлумачення конкретно-історичного змісту твору як продукту певної культури. З іншого боку, це вчення про розуміння та інтерпретацію текстів спрямовує «... на цілісний, концептуально-філософський, неемпіричний підхід до твору» (Степанова, 2016). Ще однією важливою аргументацією є те, що з арсеналу герменевтики можна взяти потужний методологічний інструмент – інтерпретацію, як дієвий засіб розуміння та відтворення незрозумілих або прихованих смислів твору.

У контексті нашого дослідження передбачаємо, що розкриття «затемнених» смислів твору уможлиблюється саме через розкриття смислеутворювального потенціалу етно-стильових архетипів у музичному мистецтві. Глибинне розуміння етно-стильових архетипів є підставою для усвідомленого сприйняття, розуміння та адекватної інтерпретації змістового наповнення та смислового контенту музичного твору. Зазначені основоположні аспекти методологічної бази даного дослідження дозволяють визначити специфіку педагогічних принципів формування етно-стилістичних виконавських умінь у майбутніх учителів музичного мистецтва.

Перед усім важливо зазначити, що термін «принцип», йдеться від латинського слова *principium* – «початок, основа», яке означає: «1) Першопочаток; те, що лежить в основі певної теорії науки. 2) Внутрішнє переконання людини; основне правило поведінки. 3) Основна особливість у будові чого-небудь» (Морозов, Шкарапута, 2000, с. 461). Поняття «принцип» є загально-науковою категорією, яке зазвичай розуміють як «...твердження норм, правил, що відображають основу, сутність явища, їх розвиток, відносини між внутрішніми складовими та зовнішнім світом» (Дідух, 2015, с.29). У науці сукупність методологічних принципів розглядається в якості «...ядра стилю наукового мислення, конкретно-історичного способу існування норм наукового дослідження, що відповідає науковій картині світу» (Добронравова, Білоус,

Комар, 2009). Тобто, у наукових дослідженнях методологічні принципи «...виконують роль регулятивів, якими керуються вчені для досягнення цілей своєї наукової діяльності» (Ратніков, 2012, с. 106)

У педагогічній науці «принцип» розуміють як «...вихідне положення, провідну ідею, першорядне правило якоїсь діяльності, що виконує функцію обґрунтування змісту цієї діяльності або припису щодо порядку й способу її здійснення» (Рудницька, 2002, с. 80). У такому контексті, обдумана система принципів повинна виконувати функції: «...керівництва, установки до певних дій, настанови діяти певним чином із урахуванням обставин» (Реброва, 2012, с. 62)

Ураховуючи, що розробка спеціальних педагогічних принципів корелюється розробленими методологічними підходами та концепцією дослідження, передбачаємо, що в межах даного дослідження методологічного сенсу набувають принципи:

- педагогічної стимуляції мотивно-інтенціональної бази здобувачів освіти до опанування етно-стильовими вміннями;
- культуровідповідної сенсильності музичного тексту, що акцентує на смислоутворючій функції етно-стильових конструктів музичного твору.
- ейдетичного розуміння архетипової протоінтонації, що забезпечує художньо-образне відтворення музичного твору;
- семіотично-контекстуального декодування музичних архетипів, що забезпечує адекватність інтерпретації інтелектуальних смислів музичного твору;

Для розуміння методологічного потенціалу означених педагогічних принципів важливо ураховувати, що останні, взаємодоповнюючи та збагачуючи одне одного, складають когерентну єдність, що має забезпечувати оптимізацію організаційно-освітнього процесу з формування етно-стильових виконавських умінь в студентів-піаністів, як майбутніх учителів музичного мистецтва.

Результати теоретичного аналізу наукових досліджень у галузі педагогіки дозволяють розглядати педагогічні принципи в якості потужної підстави для визначення методичного арсеналу формування етно-стильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва, на що й будуть спрямовані наступні наші розвідки.

Література

1. Дідух Я. П. (2015). Основні наукові принципи та критерії формування та оцінки заповідних об'єктів.
2. http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/7770/Didukh_Osnovni_naukovi_pryntsypy.pdf?sequence=1&isAllowed=y

3. Добронравова І.С., Білоус Т.М., Комар О.В. (2009). Новітня філософія науки. Підручник. Київ: Логос.
4. Морозов С.М., Шкарапута Л.М. (уклад.) (2000). Словник іншомовних слів. Київ : Наукова думка.
5. <https://ia800109.us.archive.org/2/items/slovninshomovn/slovninshomovn.pdf>
6. Ратніков, В. С. (2012). Основи філософії науки і філософії техніки : навчальний посібник. Вінниця : ВНТУ.
7. Реброва, О.Є. (2012). Методологічні основи педагогічної ментальності: культурологічний та професійний аспекти: [монографія]. Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова.
8. Рудницька, О. П. (2002). Педагогіка : загальна та мистецька: Навч. посібник. Київ.
9. Степанова, Л. В. (2016). Методологічні основи дослідження герменевтичної компетентності майбутніх викладачів музики та хореографії. Актуальні питання мистецької освіти та виховання: зб. наук. праць. Вип.2 (8), 32–43.

Лі ЮЙЦИ

*здобувачка 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»*

ДЕЯКІ МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-СТИЛЬОВИХ УЯВЛЕНЬ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПАННОЇ 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 фортепіанної підготовки.

Завданнями *першого етапу (ознайомлювального)* є залучення до адекватного сприйняття фортепіанної музики, поглиблення музично-теоретичних знань, розширення музично-слухового досвіду, ознайомлення зі змістовними ознаками фортепіанних 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 фортепіанного твору. *Візуалізація музичного стилю* у фортепіанному виконавстві може бути пов'язана не тільки з конкретним словом-образом. Доцільно використовувати поетичні опуси, вірці 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-смыслового 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.

Альона ПНТІ

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

Науковий керівник Н. Батюк

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

АКТИВІЗАЦІЯ УВАГИ ПІДЛІТКІВ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ РОБОТИ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Розглянуто питання активізації уваги підлітків у процесі навчання співу. Підкреслена роль емоційної складової на уроках музичного мистецтва. Приділено увагу ролі ораторського вміння вчителя для втримання уваги у процесі вокально-хорової роботи. Зроблено акцент на якості сприймання та швидкості вивчення підлітками музичних творів через призму посилення уваги підчас уроків музичного мистецтва, зокрема залучення емоційного аспекту як складової процесу навчання.

Ключові слова: *увага, вокально-хоровий спів, учні-підлітки, емоційний стан, музичне мистецтво, ораторське мистецтво.*

ACTIVATION OF THE ATTENTION OF TEENAGERS IN THE PROCESS OF VOCAL AND CHORAL WORK IN MUSIC LESSONS

***Abstract.** The question of activating the attention of teenagers in the process of learning to sing is considered. The role of the emotional component in music lessons is emphasized. Attention is paid to the role of the teacher's oratorical skills to maintain attention in the process of vocal and choral work. Emphasis is placed on the quality of perception and speed of learning of musical works by teenagers through the prism of increased attention during music lessons, in particular the involvement of the emotional aspect as a component of the learning process.*

***Key words:** attention, vocal and choral singing, teenage students, emotional condition, musical art, public speaking.*

Важливими завданнями для вчителів, що виникають у процесі навчання підлітків сьогодні, є використання ефективних методів активізації уваги для якісного учбового процесу. Перед викладачами музичного мистецтва постають питання, як саме привернути та втримати увагу учнів, яким чином впливати на інтерес до вокально-хорової роботи. Компетентні спеціалісти сьогодні повинні не обмежуватись формальними знаннями у вокально-хоровій справі, а бути обізнані у сферах акторського мистецтва, психології, риторики тощо. О. Стахевич наголошував, «Великі співаки були непридатні до педагогічної діяльності. Вони добре знали свій власний голос і особливості свого організму. Однак для навчання інших співаків цього досвіду недостатньо». Далі він пояснював, «Сучасний вокальний педагог повинен мати широкі знання й уміння як у сфері роботи голосового апарату, так і в галузі суміжних наук» (О. Стахевич 2013:176). Бути у своїй професії не лише теоретиками, а й практиками, що творчо вміють виявити інтерес та привернути увагу підлітків до свого предмету в наш час надзвичайно важливо.

Як відомо, професія вчителя музичного мистецтва дуже різнобічна, бо вбачає комплекс знань та вмінь багатьох інших спеціальностей: співака, актора, психолога, оратора, хормейстера. Організовуючи вокально-хорову роботу з колективом учнів-підлітків важливо активізувати увагу на процесі вивчення музичних творів та засвоєнні нотного матеріалу не перевтомлюючи та не позбавляючи інтересу до процесу навчання, що вимагає від педагога різних форм впливу на емоційне сприйняття учнів.

Актуальним є питання активізації уваги та її подальше втримання під час формування вокально-хорових умінь в учнів-підлітків, так як цей процес є складним і довготривалим. Це пов'язано з багатьма факторами, а саме: психофізіологія підлітків, володіння співочим голосом, формування тембру голосу,

володіння почуттям ансамблю, подоланням технічних труднощів при співі у хорі.

Поняття «увага» являє собою психічну діяльність людини. Вона проявляється у вмінні зосереджуватись на об'єктах або явищах, що викликають у людині інтерес. Результатом такої концентрації є акцент на окремих явищах або предметах чи діях та абстрагування від інших. Уважність людини зовнішньо помітна у сконцентрованому погляді, позі, схвальних рухах чи доцільних коментарях того, що відбувається у даний час. Особливістю уваги є те, що це не продукт діяльності, а допоміжний процес діяльності, який значно поліпшує результати навчання людини, її світосприйняття.

Проблематикою, яка розкривала важливість уваги як психологічного процесу займалися О. Ухтомський, Д. Бродбента, І. Павлов, М. Ланге, С. Рубінштейн, Л. Виготський, О. Леонтьєв, Д. Ельконін, С. Якобсон. Вірізняючи види уваги, зазначимо, що особливе місце займає післядовільна увага (поняття було введено М. Ф. Добриніним). При цьому виді уваги діяльність людини так її зачаровує та захоплює, що зникає вольова сторона процесу, увагу не потрібно втримувати зусиллям. Вона найкорисніша для плідної праці та навчання.

Водночас, видатний педагог К. Ушинський зазначав, «Увага є тими дверима, через які проходить все, що входить у душу людини із зовнішнього світу». Він підкреслював, що «увага – одна з ознак волі» (Б.Ананьєв 1969:5). З цього робимо висновок про першочерговість уваги у процесі навчання. Педагогічна майстерність в активізації уваги залежить також від мовленнєвої культури педагога. Ораторське мистецтво керівника має неабияке значення на уроках музичного мистецтва. Професор І. Стахов зазначав, що мовна культура особистості педагога має вплив на взаємопорозуміння з учнями. Виховний процес залежить від стилю спілкування, його виразності. Звідси можна зробити наступні висновки:

1. Важливим є загальний тон розмови з учнями-підлітками для створення доброзичливої атмосфери у колективі;
2. Керівник повинен говорити грамотно без деформації мови (калька/суржик);
3. Обирати зручний для сприйняття темп мови, дотримуватись смислових пауз, регулювати гучність вимови в залежності від аудиторії та змісту сказаного;
4. Мова керівника повинна бути емоційно забарвленою для посилення впливу на аудиторію слухачів;
5. Доречно вміти використовувати міміку та жестикуляцію;
6. Володіти навичками самоконтролю та самоаналізу;

7. Бути впевненим у своїх словах, достовірності інформації, що говорить;

8. Вчитель повинен працювати над мовленевими недоліками, якщо такі присутні (шепелявість, нечіткість дикції, носовий призвук, проблеми вимови певних літер);

9. Вчитель музичного мистецтва також має обирати тематику розмови, яка є етичною та цікавою учням.

10. Шанобливо ставитись до слухачів, цінувати їх час та увагу. «Оратор має вичерпати тему, а не терпіння слухачів» (Вінстон Черчилль).

Поліпшити риторику вчителю можуть допомогти підручники з ораторського мистецтва С. Абрамовича, Л.Мацько, В.Молдована, Г. Сагач та інших авторів, що вийшли друком наприкінці ХХ - початку ХХІ ст.

Ми звертає увагу на те, що при роботі з увагою учнів, слід враховувати їх вік. У даному випадку, ми розглядаємо підлітковий вік, а отже, віковий діапазон з 10 до 19 років – за визначенням Організації Об'єднаних Націй. Для цього періоду характерними є кипуча енергія, бурхлива жага до нових знань, але бракує таких якостей як зосередженість та сконцентрованість, які є важливими складовими уваги. Звідси розуміємо, що активізація уваги вимагає зусиль як від вчителя музичного мистецтва, так і від учнів-підлітків.

Слід наголосити на тому, що об'єм уваги - це обсяг інформації, який людина може сприймати і тримати одночасно у фокусі свідомості. У всіх учнів-підлітків різна здатність втримувати увагу і це залежить від багатьох факторів, починаючи від стану здоров'я, закінчуючи емоційним станом у даний час. Але з упевненістю можна стверджувати, що активізація уваги на уроках музичного мистецтва – це двосторонній процес. З одного боку, займаючись музикою треба акцентувати увагу на оволодінні нотною грамотою, слухати кращі зразки музичних шедеврів, а з іншого, музика вчить бути уважним до звуків, їх тривалості, висотності, послідовності, гучності. Активізація уваги у підлітків у процесі вокально-хорової роботи на уроках музичного мистецтва розвиває пам'ять, створює нові нейронні зв'язки, покращує слух та співочі навички, знайомить з іншими культурами та мовами, сприяє врівноваженню емоційного стану підлітків. Як зазначав Б. Теплов, «Музика-це насамперед шлях до пізнання світу людських почуттів. Позбавлена свого емоційного змісту музика перестає бути мистецтвом» (Б. Теплов 1985:334).

На сьогоднішній день, уроки музичного мистецтва полягають не лише у механічному відтворенні вивченого матеріалу, а мають за мету виховання творчої особистості, здатної самостійно думати, нестандартно підходити до інтерпретації музичних творів, розвивати у собі культ активності. Для цього вчитель повинен приділяти увагу не лише колективу учнів-підлітків загалом, а

вміти виокремити особистість співака, підкреслити певні успіхи кожного виконавця та його важливу роль для колективу.

На нашу думку, активізація уваги підлітків у процесі вокально-хорової роботи на уроках музичного мистецтва сприяє:

1. Підвищенню пізнавальної функції, що забезпечує інтелектуальний розвиток підлітків;
2. Посиленню інтересу до вокально-хорового співу і своїх професійних умінь;
3. Покращенню роботи психо-емоційних процесів підлітків;
4. Підсиленню якості вивченого нотного матеріалу та інтерпретаційної складової на уроках музичного мистецтва;
5. Поліпшенню взаємовідносин керівника і колективу на основі активізації уваги та зацікавленості до спільної діяльності.

Отже, за допомогою уваги ми можемо зосередитися на одному певному предметі. Увага має вибірковий характер і від нього залежить ефективність зосередження та сконцентрованості, а отже якість сприйняття інформації з навколишнього середовища.

Увага на уроках музичного мистецтва дисциплінує підлітків бути сконцентрованими на пізнавальному процесі, вчить відчувати/бачити/чути тут і зараз, спонукає до активності учасників хорового колективу та сприяє усвідомленню кожним учнем особистої відповідальності за результат творчої діяльності, починає сприймати себе цінною ланкою єдиного співочого організму, яким і повинен бути хор.

Управління увагою учнів-підлітків є складним процесом, бо розспівування та виконання вже вивченого матеріалу для систематизації буває шаблонним та одноманітним, тому треба вносити ефект «новизни». Для цього треба прагнути уникати монотонності та передбачуваності у ході занять.

Способи активізації уваги підлітків у процесі вокально-хорової роботи на уроках музичного мистецтва можуть бути наступними:

1. Зміна способів звуковедення при розспіві хору: легато, стакато, нон легато, маркато;
2. Зміна динаміки при розспіві хору, недопускання одноманітності звучання.
3. Попередній вступ з описанням історії твору чи опис окремих фактів з біографії композитора для зацікавлення музичним твором;
4. Ведення діалогу з хором, спів чергується розмовними поясненнями для кращого розуміння партій;
5. Виявлення керівником окрім власного високого співочого рівня (чіткої дикції, чистої інтонації, правильного вокального дихання), також

акторського хисту (жива міміка та жести) для емоційної зацікавленості учнів-підлітків;

6. Вміння керівника встановлювати творчу атмосферу, де кожна партія хору (сопрано/альти/тенори/баси) є повноцінними та рівнозначними артистами;

7. Спів творів а капела. Для формування навичок такого співу можна брати до опрацювання обробки українських народних пісень таких композиторів як М. Леонтович, С. Орфесв, Л. Ревуцький, К. Стеценко;

8. Періодичне опитування учнів-підлітків про власне ставлення до музичного твору;

9. Різноманітний репертуар, який відповідає віку та вокальним вмінням учнів-підлітків.

10. Педагог-керівник повинен бути активною творчою особистістю для зірцевого прикладу для учнів-підлітків та залучати вокально-хоровий колектив яким керує до сценічних виступів.

Отже, музика, що відтворюється співаком, може виконуватись пасивно чи активно. Це залежить від активізації уваги на інтонуванні, темпі, гучності, ансамблевості, чіткості дикції та замисленням над сенсом проспіваного. Тобто активізація уваги вмикає процеси самоконтролю та саморегуляції під час вокально-хорового процесу, робить його більш якісним та виразним. Таким чином, керівник на уроках музичного мистецтва повинен прагнути втримувати увагу учнів впродовж усього заняття та вчасно перемикає увагу на потребуючі аспекти.

Література

1. Добринін Н.Ф. «Увага та її виховання» вид. - во Правда, 191, 31с.
2. Ананьєв Б.Г. "Педагогічна антропология" К.Д. Ушинського і її сучасне значення / Питання психології. – 1969, 5с.
3. Стахевич О.Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посібник Вінниця Нова Книга 2013, 176 с.
4. Теплов Б.М. «Психология музыкальных способностей» 1985, 334 с.

Ольга СЛУЦЬКА

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

Науковий керівник Оксана Горожанкіна

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

ЗМІСТ І КОМПОНЕНТНА СТРУКТУРА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Музика – художньо-образне й емоційне явище, котре розгортається в часі, що завдяки теорії Б. Асаф'єва стало аксіоматичним. Для інтерпретації музичних творів, як віддзеркалення композиторського задуму, майбутньому фахівцеві недостатньо їх проаналізувати, усвідомити, зрозуміти їх смисловий комплекс. Необхідним є художньо-образне осмислення власної виконавської концепції.

Питання, пов'язані з характеристикою художнього образу та формуванням художньо-образного мислення особистості, що сприймає музичне мистецтво, займалися і продовжують вивчати такі дослідники, як К. Барановська, Н. Батюк, Т. Грінченко, Н. Кривошея, О. Паталайко, Е. Печерська, О. Рудницька, М. Шепельська, О. Щолокова та ін. Як зазначають науковці – це структура художньої свідомості особистості, спосіб і простір художнього освоєння світу, існування та спілкування в мистецтві музики.

Аналіз наукової літератури дав змогу дійти висновку, що художньо-образне мислення майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва – це складний емоційний процес пізнання та оцінки музичних творів, що має синтетичний характер і складається з аналітичних та емоційно-експресивних структурних елементів.

Перцептивно-емоційний компонент передбачає емоційне ставлення до інтерпретації музичних творів, виразність емоційної реакції, сформованість слухових уявлень і слухового контролю, а також здатність до емоційної рефлексії та оперування художніми уявленнями й асоціаціями.

Характеристикою художньо-виконавських умінь майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва, усвідомленості виконання інтерпретаційних завдань слід вважати комплекс перцепції, націлений на збереження і переробку музичної інформації. Даний комплекс складається з процесу запам'ятовування та відтворення художньо-інтерпретаційної інформації. При цьому важливим є комплекс переробки даної інформації, оскільки музика відрізняється цілим

рядом специфічних відмінностей щодо тлумачення музичного тексту, зокрема мова йде про рівень розвиненості музичного слуху, музично-ритмічної здібності, емоційної чуйності, музичної пам'яті, музичної уяви майбутніх фахівців тощо.

У загальному сенсі, перцептивно-емоційний компонент художньо-образного мислення – це вираження емоцій і почуттів виконавськими засобами (рухово-технічними та інтонаційно-виразними), які є в тому чи іншому обсязі у виконавському «багажі» кожного майбутнього фахівця в галузі музичного мистецтва.

Когнітивно-аналітичний компонент характеризується сформованістю фахових музичних та інтерпретаційних знань у процесі вивчення, засвоєння і розуміння художньо-мовної, образної структури музичних творів, розвиненістю художньо-пізнавальних здібностей майбутніх фахівців і здатності до аналізу й оцінки музичних творів, ступенем художньої ерудиції та інформованості в галузі музичного мистецтва.

Дана складова художньо-образного мислення інтегрує: багатогранність художнього образу музичного твору, його тримірний простір, що виникає на перетині авторської, виконавської та слухацької інтерпретації, створюючи «транстекст» – художньо-когнітивну структуру твору; розуміння ментальних традицій того чи іншого музично-історичного періоду, його художньої культури шляхом формування образної художньо-інтонаційної репрезентації певного музичного стилю або композиторської школи; розвиток музичного мислення і сприйняття як складових специфічної музично-виконавської художньої когнітивності; формування власного індивідуального стилю виконання як можливості самовираження на основі особистісного художньо-когнітивного досвіду.

Художньо-інтерпретаційний компонент художньо-образного мислення віддзеркалює прагнення майбутніх фахівців до творчого самовираження в інтерпретаційній діяльності через вербалізацію художніх умовиводів, прояв інтерпретаційної самостійності та відповідності «перекладу» образного змісту музичного твору з художньої мови на вербальну. Даний компонент характеризує рівень володіння здобувачами музично-виконавськими вміннями і навичками, що дозволяє вирішувати складні творчі завдання, зокрема – визначати і транслювати емоційний та художньо-образний зміст музичних творів через пошук оптимального балансу між музично-образним мисленням і його адекватно-творчим технічним утіленням, удосконалення художньо-технічної координації, готовність виконавського апарату до реалізації художньо-образного проєкту інтерпретації музичного твору.

Отже, художньо-образне мислення майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва – це процес інтегрального інтелектуально-чуттєвого узагальненого

пізнання, віддзеркалення та оцінки явищ у сфері музичного виконавства. Даний феномен формується в процесі виконавської підготовки на ґрунті логічної та емоційної складових під час створення художньо-виконавської інтерпретації, тому його структурними компонентами слід уважати: перцептивно-емоційний, когнітивно-аналітичний і художньо-інтерпретаційний.

Ван ЦЗІНЮАНЬ

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

Науковий керівник І. Левицька

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

РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ УЯВИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація.** Автором розглядається питання розвитку творчої уяви майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва в процесі фортепіанної підготовки. Доведено, що ефективний розвиток творчої уяви майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва здійснюється на основі діяльності образного мислення та за допомогою спеціально організованої роботи, яка передбачає використання творчо-пошукових й аналітико-синтетичних прийомів.*

***Ключові слова:** творча уява, методи розвитку творчої уяви, форми роботи з музичними творами, цілісне художнє уявлення.*

DEVELOPMENT OF CREATIVE IMAGINATION OF FUTURE SPECIALISTS IN THE FIELD OF MUSICAL ART

***Abstract.** The author deals with the development of creative imagination of future specialists in the field of musical art in the process of piano training. It has been proved that the effective development of the creative imagination of future specialists in the field of musical art is carried out on the basis of the activity of imaginative thinking and with the help of specially organized work that involves the use of creative-research and analytical-synthetic techniques.*

***Keywords:** creative imagination, methods of developing creative imagination, forms of working with musical works, holistic artistic representation.*

Всебічний розвиток людини – провідна мета сучасної освіти України, згідно Закону України «Про освіту». Багата творча уява, котра органічно пов'язується з усіма психічними процесами – характерна складова гармонійної особистості. Ініціативність, оригінальність, винахідливість, бажання та готовність творити – неповний перелік рис, що формуються на базисі уяви. Це визначальні штрихи до портрету людини майбутнього, яка має гідно зустріти виклики сучасності, розсудливо підійти до розв'язання проблем як на особистісному, так і на загальнодержавному рівні (Концепція Нової української школи).

Запорукою розбудови та розквіту нашої держави є виховання творчої молоді, потенціал якої має спрямовуватися на розв'язання соціальних, політичних та економічних проблем, тобто на шлях прогресу. Розвиток творчості – складова частина всіх ланок сучасної освіти. Творчість неможлива без уяви, тому вирішення поставленого завдання значною мірою залежить від створення сприятливих умов для розвитку творчої уяви як під час навчання, так і поза ним, розширення спектру завдань для активізації даного психічного процесу. І в закладах освіти, й у сім'ї має бути позитивний психологічний клімат для самореалізації, розкриття кожним своїх здібностей, власного креативного потенціалу.

Постійне зацікавлення вчених питаннями розвитку уяви обумовлений тим, що в житті людини вона має надзвичайно важливе значення. Роботи Л. Балацької, В. Вундта, А. Денисюка, З. Новлянської, І. Розета, Я. Чеботової присвячені різнобічному висвітленню означеної проблеми.

Сучасною музичною педагогікою накопичено багато наукових знань, які безпосередньо чи опосередковано стосуються питань розвитку художньо-творчої уяви студентів-музикантів (В. Бутенко, І. Гринчук, А. Козир, О. Олексюк, О. Отич, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, Т. Стратан-Артишкова, Г. Шевченко, О. Щолокова та ін.).

Питання ролі уяви, творчого мислення в процесі інтерпретації музичних творів розкриваються в дослідженнях вітчизняних науковців Є. Бодіної, О. Бурської, О. Горбенко, С. Грозан, Є. Гуренко, Н. Згурської, О. Ляшенко, В. Москаленко, Е. Печерської, С. Хвошнянської та ін. Автори розглядають виконавський процес у діалектичній єдності таких компонентів як творче мислення, творча уява, слухове уявлення інтерпретатора; звуковий прообраз; виконавське втілення музичного твору. Також слід відмітити, що уява входить до структури музичних здібностей поряд з такими категоріями як почуття ритму, слух, музична пам'ять тощо.

Отже, проблема розвитку уяви є предметом вивчення широкого кола гуманітарних наук, зокрема філософії, педагогіки, психології, адже саме людина

як мегасистема – у полі зору їх дослідження.

Розглянемо, що саме вкладають вчені у визначення поняття уяви.

Наведемо словниковий варіант цього терміну: «Уява (фантазія) – психічна діяльність, яка полягає у створенні в думках образів та ситуацій, в цілому ніколи реально не бачених і не пережитих людиною» (Шапар, 2004, с. 560).

Серед решти багатьох визначень зустрічаємо такі.

«Уява – психічний (інтелектуальний) процес створення образів предметів, ситуацій, обставин шляхом установаження нових зв'язків між відомими образами та знаннями» (Варій, 2007, с. 315). А. Денисюк розглядає уяву як засіб виходу людини за межі реального світу (Денисюк, 2005). Звертається увага на її подібність до образного мислення, доповнюючи його, уява стає базисом людської творчості (Біла, 2002).

Аналізуючи роботи, які присвячені вивченню феномену уяви, І. Шишова виокремлює такі характерні особливості даного процесу. По-перше, уява – це бачення цілісного образу, компоненти якого поєднуються змістовно, а не формально (Шишова, 2008, с. 11). Друга властивість полягає в самостійному створенні, в «творчому характері» уяви. По-третє, уява як живий процес, будується щоразу наново, а не як повторення засвоєного. І, нарешті, авторка бере до уваги просторово-часові координати, стверджуючи, що уява – процес, який поступово розгортається в часі та просторі (аналогічно до музики чи танцю) (Шишова, 2008). Отже, уява є органічною частиною функціонування психіки людини, її неможливо штучно ізолювати від решти психічних процесів і явищ. Уява має спільні зв'язки з пам'яттю, мисленням, увагою, сприйняттям, відчуттями, емоційною сферою.

Слід зазначити, що робота уяви у всій багатогранності її взаємодії з іншими психічними процесами призводить до створення певних уявлень. Очевидна похідна уяви – емпатія. Остання дає змогу «приміряти» на себе почуття, думки, настрої іншого. Л. Балацька переконана, що взаєморозуміння людей можливе лише тоді, коли вони можуть уявити себе на місці іншого (Балацька, 1969, с. 4). Це стосується не лише безпосереднього спілкування, а й опосередкованого, наприклад, сприйняття творів мистецтва. Саме уява відіграє важливу роль у тому, що слухач, глядач або читач при зустрічі з прекрасним через діалогічне опосередковане спілкування з автором стає співтворцем.

Отже, музична уява – це елемент музично-творчої діяльності, спеціальна здібність до створення нових музичних образів шляхом перепрацьовування наявного змісту практичного, інтелектуального та емоційного досвіду особистості. Робота уяви залежить від кількості та якості вражень, чим більші та різноманітні враження виникають у свідомості людини, тим багатше стає уява. Найхарактернішою рисою творчої уяви її є варіативність, завдяки чому

музичний твір сприймається або виконується кожного разу по-іншому.

Індивідуальний характер гри на фортепіано дозволяє ефективно розвивати творчу уяву на основі діяльності образного мислення. Поступовість такого процесу передбачає послідовність її розвитку у майбутніх фахівців в галузі музичного мистецтва. Можемо виокремити наступні етапи розвитку творчої уяви.

I етап. Організація навчально-практичної діяльності здобувачів на основі роботи з художнім образом. Тут важливим є виконання музичних творів з різними емоційними забарвленнями, створення імпровізаційних побудов, редагування п'єс, їх інтерпретація (вербальна, музично-інтонаційна тощо).

II етап. Розширення власного виконавського досвіду, залучення відповідних знань. На цьому етапі характерним є активна участь майбутніх фахівців у концертних виступах, конкурсах, фестивалях, їх аналіз. Для надання студентам відповідних знань передбачено вивчення наукової літератури, присвяченої дослідженню особливостей музичного виконавства.

III етап. Усвідомлення значення власного «Я», неповторності внутрішніх особистісних позицій. Дана робота спрямована на самостійний пошук виконавського втілення художнього образу, вдосконалення артистичних якостей, підкреслення оригінальності виконання (Віннічук, 2009).

Характерним для зазначених етапів є використання методу творчого уроку, що дозволяє активізувати необхідні психічні процеси.

Головними завданнями творчого уроку можна вважати стимулювання виконавської діяльності, виявлення нового у відомому, тобто посилення пошукової, слухової активності; створення атмосфери самостійної постановки проблем, а саме – усвідомлення і засвоєння музичного матеріалу через запитання, активізацію образного мислення; аналіз проблеми інтерпретації з різних точок зору і на цій основі виявлення загальних стильових рис; формування вміння прогнозувати результати виконавської діяльності, слуховий самоконтроль; висвітлення твору як ціннісного явища культури; забезпечення на заняттях атмосфери співтворчості, коли в ієрархії цінностей провідною є особистість (Сюй Фейфей, 2017).

Для розвитку творчої уяви здобувачів вищої освіти у практиці фортепіанного навчання досить ефективно може використовуватися метод фокальних об'єктів, сутність якого полягає в тому, що частина одного головного об'єкта вимушено пов'язується з іншими об'єктами, які випадково потрапили в зону уваги. Це дозволяє розглядати з нової точки зору головний об'єкт, а також дає змогу умовно вийти за межі звичайних уявлень про нього. Метод фокальних об'єктів передбачає безліч комбінацій за рахунок розширення зони дослідження нових явищ. Наприклад, можна взяти незнайомий музичний твір та підібрати до

нього декілька назв. Потім їх записати та виконати музичний матеріал відповідно до обраних варіантів. При кожному виконанні важливо аналізувати зміни засобів музичної виразності (Сюй Фейфей, 2017).

У контексті зазначеної проблеми доцільно також використовувати такі завдання, а саме: виконати головні фрагменти музичного твору, використовуючи при цьому прийом інтонаційного перебільшення; відтворити повністю композицію за розробленими різними редакторськими варіантами; порівняння музичних образів.

Використання таких спеціальних завдань на заняттях з музично-інструментальної підготовки, на нашу думку, має потенціал щодо активізації слухової фантазії студентів, посилення їх асоціативних вражень, побудови оригінальної трактовки музичних творів та їх виконання.

Добір музичних творів з точки зору художнього, творчого розвитку студентів можливо здійснювати відповідно педагогічної доцільності, що забезпечує яскравість образного сприйняття й відтворення музики, поступове та послідовне ускладнення завдань, індивідуальний підхід, який враховує характер здібностей і потреб кожного піаніста (Сюй Фейфей, 2017).

Таким чином, розвиток творчої уваги студентів на індивідуальних заняттях з фортепіано відбувається на основі діяльності образного мислення та за допомогою спеціально організованої роботи з акцентом на творчо-пошукових й аналітико-синтетичних прийомах.

Література

1. Балацька, Л. К. (1969). *Розвиток уваги в молодших школярів*. Київ: Радянська школа.
2. Біла, І. М. (2002). Аналогія як засіб розвитку творчої діяльності. *Проблеми загальної та педагогічної психології*, IV, ч. 3, 22–28.
3. Варій, М. Й. (2007). *Загальна психологія*. Київ: Центр учбової літератури.
4. Віннічук, І. П. (2009). До проблеми детермінування уваги. *Актуальні проблеми психології*, 12(8), 42–52.
5. Денисюк, А. С. (2005). *Увага і творчість молодших школярів*. Луцьк: РВВ «Весна» Волинського державного університету імені Лесі Українки.
6. Концепція Нової української школи. Відновлено з: <https://mon.gov.ua/ua/tag/nova-ukrainska-shkola>.
7. Сюй Фейфей (2017). Особливості формування виконавської уваги майбутнього учителя музики в процесі фортепіанної підготовки. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*, (22), ч. 1, 146–150.
8. Шапар, В. Б. (2004). *Психологічний тлумачний словник*. Харків: Прапор.

9. Шишова, И. (2008). Освободить воображение. *Искусство в школе*, 4, 11-13.

Маргарита МОЛОКОЄДОВА

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

Науковий керівник І. Левицька

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

ФОРМУВАННЯ ІМПРОВІЗАЦІЙНИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

***Анотація.** Розглянуто основні аспекти формування імпровізаційних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано. Розкрито сутність понять «імпровізація», «педагогічна імпровізація». Проаналізовано деякі умови ефективного формування досліджуваного феномена.*

***Ключові слова:** імпровізація, педагогічна імпровізація, імпровізаційні уміння, навчання гри на фортепіано, виконавські уміння, майбутні вчителі музичного мистецтва.*

FORMATION OF IMPROVISATION SKILLS OF FUTURE TEACHERS OF MUSIC ARTS IN THE PROCESS OF LEARNING TO PLAY THE PIANO

***Abstract.** The main aspects of the formation of improvisational skills of future music teachers in the process of learning to play the piano are considered. The essence of the concept's «improvisation», «pedagogical improvisation» is revealed. Some conditions for the effective formation of the studied phenomenon are analyzed.*

***Key words:** improvisation, pedagogical improvisation learning to play the piano, improvisation skills, performance skills.*

Сучасне суспільство розвивається та змінюється найшвидшими темпами. Доступ до інформаційних джерел дозволяє людині постійно вдосконалювати власні вміння та навички. Виявити свої життєві орієнтири, розкрити власний потенціал, знайти натхнення у сьогоденному житті – дуже непроста задача. Особливої актуальності це набуває в контексті підготовки майбутніх учителів

музичного мистецтва, оскільки для них важливо не тільки зацікавити учнів музикою, але й надати їм поштовх до творчості. І саме імпровізація може актуалізувати розкриття певних здібностей особистості, відкриття свого «Я».

У процесі навчання гри на музичному інструменті, зокрема на фортепіано, неабияким здобутком для майбутніх учителів є імпровізаційні вміння. Їх сформованість надає значної переваги вчителю та дозволяє розкрити творчі здібності учнів.

Проблема імпровізації розглядається у багатьох вітчизняних та зарубіжних наукових роботах. Її досліджували такі вчені як Н. Берштейн, Н. Гузій, А. Курлянд, В. Лісовий, А. Маслоу, Р. Стернберг та ін.; в аспекті виконавської майстерності – Т. Беркман, А. Болгарський, Л. Гнатюк, С. Горбенко, З. Дашак, В. Довженко, О. Коренюк, Т. Мартинюк, Н. Опанасенко, Є. Юцевич, В. Ревенчук, О. Щербініна та інші.

Так, імпровізація - це «несподіваний, раптовий різновид художньої творчості, при якому творення відбувається у процесі виконання, без попередньої підготовки» (Енциклопедія Сучасної України, 2011).

У музичному виконавстві питання імпровізації вивчала І. Денисюк. Вона вважає, що імпровізація – це прояв творчості на ходу, тобто раптовий та непередбачений. Авторка слушно наголошує, що в музичному мистецтві імпровізація має складний і хвилеподібний характер, бо нерозривно пов'язана з розвитком людини, з трансформацією особистості в суспільстві (Денисюк, 2020, с. 33).

У контексті підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва неможливо не сказати про педагогічну імпровізацію. Як відомо, педагогічна імпровізація актуалізує професійну діяльність вчителя будь-якої спеціальності, що виявляється і у швидкій перебудові уроку, і в гнучкості та креативності при викладанні матеріалу. Особливістю педагогічної імпровізації саме у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва виступає прояв творчого підходу на всіх етапах навчання. Суголосні з думкою І. Толмачової та О. Мастерної (Толмачова & Мастерна, 2017, с. 188). Вони вважають, що «педагогічна імпровізація – це компонент педагогічної діяльності, в якому виявляються можливості педагога експромтом приймати оптимальні рішення, та за рахунок якого реалізується позитивний вплив на окремого учня або групу учнів» (Толмачова & Мастерна, 2017, с. 188). При цьому автори виокремлюють такі види педагогічної імпровізації:

1) цільова, коли відбувається усунення протиріччя між метою уроку і несподіваними відхиленнями від заданої теми;

2) змістова, коли виникають протиріччя між попереднім змістом та доповненням;

3) методична, коли вирішуються протиріччя між обраною методикою педагога та творчими доповненнями.

4) комунікативна, коли усуваються суперечності мовними засобами (Толмачова, Мастерна, 2017, с. 188).

О. Башкір вважає, що імпровізація черпає своє натхнення у народних традиціях, при цьому вона є проявом експромту, тобто непередбачуваним відгуком на подію чи емоцію, що проявляється у створенні художнього твору (Башкір, 2010, с. 10). Але в педагогіці імпровізація виступає як поєднання стереотипного, заготовленого, так і інтуїтивного, творчого. Це поєднання і дає ту ефективність кінцевого результату в освітньо-виховному процесі (Башкір, 2020, с. 37).

У формуванні імпровізаційних умінь під час навчання гри на фортепіано велику роль відіграє практика та майстерність. Недарма О. Колосовська (Колосовська, 2014, с. 131) вважає, що необхідно багато часу приділяти тематичному матеріалу, гармонічній основі, модуляції, а також визначає основи, які допоможуть студентам в своїй діяльності. Для цього, на думку авторки, необхідні:

1. Музична практика та досвід – виконання різностильових творів.

2. Аналіз – вміння слухати, аналізувати, відчувати.

3. Внутрішнє відчуття – попереднє уявлення того, що буде потім створено.

О. Колосовська тут підкреслює роль співу, як допоміжного інструменту.

4. Слух – вміння добирати музичний матеріал за слухом, а також транспонувати його в різних тональностях.

5. Творіння – вигадати щось власне, наприклад, музичний фрагмент з дотриманням гармонії та ритму, але при цьому «прикрасити» основну мелодію мелізмами тощо.

6. Імпровізація – для себе, для публіки, щоб відчути відгук на своє творіння.

7. Колективна імпровізація – вміння слухати та доповнювати інших, відчуття свободи виконання у ансамблі (Колосовська, 2014, с. 132).

Треба наголосити, що під час навчання у майбутніх учителів музичного мистецтва виникає проблема багатовекторного поєднання теоретичних знань з практичними вміннями та навичками. Іноді можна побачити, що деякі студенти вивчають освітні компоненти формально. Але інструментальна підготовка, крім сформованих виконавських умінь і навичок, потребує актуалізацію та презентацію широкого спектра емоцій і почуттів. На цьому також наголошують О. Цуринова та В. Булгакова, які зазначають, що саме позитивний емоційний стан при навчанні гри на фортепіано дозволить уникнути нудьги, страху, допоможе підвищити мотиваційний рівень, виявити індивідуальність.

Спираючись на досвід авторів, виокремимо умови щодо ефективності формування імпровізаційних умінь, а саме: організація гри на фортепіано з системним мисленням та комплексним аналізом музичних творів; актуалізація позитивних емоцій на початковому рівні; прояв ініціативи та розвиток творчих навичок студентів (Цуринова & Булгакова, 2018, с. 5).

Отже, на сьогоднішній день здатність імпровізувати та використовувати це вміння є показником професіоналізму і високої майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва. Опановуючи мистецтвом імпровізації, здобувачі мають змогу розкрити не тільки власний творчий потенціал, а й реалізувати його в майбутній професійній діяльності.

Література

1. Дзюба, М., Жуковський, А., & Железняк М. (Ред.). (2011). *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. Відновлено з: https://esu.com.ua/search_articles.php?Id=13279.
2. Башкір, О. (2010). *Формування готовності майбутніх учителів до педагогічної імпровізації в процесі фахової підготовки*. (Дис. канд. пед. наук). Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, Харків.
3. Денисюк, І. (2015). Імпровізація як філософська, психолого-педагогічна та мистецтвознавча проблема. *Науковий часопис. Теорія і методика мистецької освіти*. 18 (23) 32–37. Відновлено з: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/14938/Denysiuk.pdf?sequence>.
4. Колосовська, О. (2014). Імпровізація як розвиток творчої фантазії. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 8(21), 129–132. Відновлено з: https://dspu.edu.ua/sites/youngsc/AQGS/2014_8/Art/129-132.pdf.
5. Толмачова, І., & Мастерна, О. (2017). Дефініція «педагогічна імпровізація» в контексті вдосконалення підготовки майбутнього вчителя початкової школи. *Педагогічні науки*, 128(132), 186-189. Відновлено з: http://www.apnh-journal.in.ua/archive/8_2014/20.pdf.
6. Цуринова, О., & Булгакова, В. (2018). Педагогічні умови підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до виконавської діяльності. *Наукові записки кафедри педагогіки*, 42(48), 1–6. Відновлено з: <https://xn--80affa3aj0al.xn--80asehdb/7102d9f5-a8c0-4cd1-b447-dc1c68085617>.

Ню ЮЙДАНЬ

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

Науковий керівник І. Левицька

кандидат педагогічних наук, доцент

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

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ОРГАНІЗАЦІЙНИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ

***Анотація.** У статті розглядається проблема формування організаційних умінь майбутніх керівників хорових колективів. Висвітлюється специфіка професії хорового диригента. Розглядаються традиційні та сучасні методики формування досліджуваного феномену: синектика, гра, «мозковий штурм».*

***Ключові слова:** керівник хорового колективу, проблемно-пошуковий метод навчання, мозковий штурм, синектика, рольова гра, комунікація.*

SOME ASPECTS OF FORMING THE ORGANIZATIONAL SKILLS OF FUTURE LEADERS OF CHOIR GROUPS

***Abstract.** The article examines the problem of forming the organizational skills of future leaders of choral groups. The specifics of the choral conductor's profession are highlighted. Traditional and modern methods of formation of the studied phenomenon are considered: synectics, game, «brainstorming».*

***Key words:** leader of the choir, problem-based learning method, brainstorming, synectics, role play, communication.*

Сучасні трансформації в системі вищої професійної освіти України спрямовані на створення умов для підготовки спеціалістів відповідно до вимог і потреб сучасності. Це зумовлено, насамперед, прагненням нашої держави інтегруватись в європейський освітній простір.

Нова парадигма вищої освіти й, зокрема, фахової підготовки майбутнього педагога-музиканта приділяє велику увагу підвищенню інтелектуального потенціалу нації, посилення культурологічної спрямованості навчання молодого покоління та його реалізації, індивідуалізації, гуманізації, інтеграції, народності. Стратегія розвитку мистецької освіти сьогодення пов'язана із внесенням інноваційних перетворень до її змісту й має ґрунтуватись на вирішенні завдань щодо якісної підготовки професійно компетентного педагога-музиканта, що потребує удосконалення мистецько-технологічних шляхів її реалізації (Буць,

2006, с. 32).

У світлі вищезазначеного постає необхідність удосконалення підготовки майбутніх фахівців у закладах вищої освіти з урахуванням того, що фахова підготовка, зокрема диригентська та вокально-хорова, є основою їх подальшої музично-педагогічної діяльності. Це зумовлює необхідність розробки методичного забезпечення здобувачів у руслі набуття ними фахової компетентності, питомою складовою якої вбачається сформованість організаційних умінь.

Так, вивченням питання про становлення особистості хорового диригента звертали увагу у своїх наукових розвідках А. Єгоров, Г. Єржемський, К. Пігров, К. Птиця, С. Козачков, В. Мінін, К. Ольхов та ін.

Керувати людьми – завдання вкрай складне. Музичним колективом керувати ще складніше, адже кожна репетиція має надавати учасникам творчого процесу радість музичного «відкриття», хай навіть невеликого. Керівник хорового колективу зобов'язаний володіти – умінням оперативно вирішувати конкретні завдання як вокально-хорового виконавства (ладу, ансамблю, інтерпретації творів), так і адміністративно-організаційними вміннями і навичками, які в першу чергу передбачають наявність комунікативних здібностей. Як відомо, найважливішими психологічними якостями керівника хорового колективу є вміння спілкуватися з людьми, вміння налагоджувати ділові, творчі взаємини з колективом та використовувати ці вміння у реалізації своїх художніх намірів.

Перед керівником завжди стоїть складне завдання – підкорити різноманітність виконавських темпераментів і спрямувати творчі імпульси в єдине русло, що часто пов'язано з виникненням конфліктних ситуацій.

У контексті вищезазначеного цікавим видається дослідження Н. Буць. Дослідниця зазначає, що до диригентів-диктаторів сучасники відносили великого італійського диригента А. Тосканіні. До таких же диктаторів належав і відомий німецький композитор й диригент Г. Малер, який не допускав з боку музикантів жодного прояву творчої ініціативи. Але ж диригенти демократичних позицій довіряють колективу, допускаючи співробітництво та творчу ініціативу. До таких демократичних диригентів належали А. Нікіш та В. Фуртвенглер (Буць, 2006, с. 15).

Отже, хоровим колективом можна керувати виходячи як з авторитарних, диктаторських принципів, так і колегіальних. Перефразовуючи вислів відомого українського хорового диригента А. Авдієвського, можна сказати що «в ідеалі – хор має бути блискучим співрозмовником диригента» (Буць, 2006, с. 15). Дійсно, паритет мотивацій у процесі спільної художньої інтерпретації, яка знаходиться

під контролем диригента, є запорукою успішного хорового виконавства, коли провідним стає не принцип «розділяй і володарюй», а «об'єднуй та спрямовуй».

За вмілого керівництва диригент і хоровий колектив стають командою однодумців, тому однією з основних проблем виховання особистості диригента-хормейстера на сучасному етапі є формування у них вольового початку та впевненості в собі, а також прояву активно-емоційного вираження власного «Я». Парадоксальність професії керівника хору полягає в тому, що він не має можливості управління власним «хоровим інструментом», тоді як будь-який виконавець-інструменталіст з перших днів навчання перебуває в діалозі зі своїм постійним музичним «партнером». Процес реального управління хоровим колективом здобувач отримує лише на заняттях з хорового класу та інколи в процесі проходження виробничої практики. Таким чином, виникає потреба у розвитку особливої якості внутрішнього слуху, що дозволяє відтворювати звучання хору під час занять у класі хорового диригування; великого обсягу самостійної роботи з накопичення слухацького досвіду сприйняття хорової музики; присутності на інших хорових репетиціях, включаючи методи дистанційного навчання (Топузов, 2010, с. 20).

Розглянемо методи, які можуть сприяти формуванню організаційних умінь у майбутніх керівників хорових колективів. На нашу думку, проблемно-пошуковий метод навчання є найбільш результативним під час навчання у закладах вищої освіти, оскільки, перш за все, спрямований на спонукання інтересу до хорової літератури, мотивації до вивчення нових музичних творів. Тут суголосні з думкою С. Кулікової, що такий метод навчання призводить до пошуку необхідних засобів художньої виразності через розуміння музичного змісту хорової партитури, а також за допомогою екскурсу в суміжні види мистецтва – літературу, поезію, живопис, історію світової культури, театр, кіно (Кулікова, 2021, с. 126).

Спираючись на дослідження С. Кулікової, вважаємо, що для розвитку у студентів фантазії, уяви, інтелектуального та художнього мислення використовуються традиційні та сучасні методики, серед яких найбільш ефективними є синектика, гра, «мозковий штурм» тощо. Застосування теорії синектики передбачає розвиток всіх видів аналогій (прямі, символічні, особистісні). Комплексне використання символічних аналогій, асоціацій та синектетичних образів допомагає формуванню умінь бачити звук, чути колір, відчувати музику в русі тощо (Кулікова, 2021, с. 126).

Ефективними зарекомендували себе також рольові ігри. Наприклад, «Суд над співом», де роль обвинуваченого, захисника, прокурора, свідків та присяжних виконують студенти, а координуюча роль належить диригенту. У грі «Перевтілення» студент під час виконання однієї й тієї ж вправи демонструє різні

типи керівника. Гра-фантазія на тему «Якби я зміг поговорити з...» розвиває не тільки образну сферу мислення, а й наближає здобувачів до стилістично вірного трактування творів, які вивчаються та виконуються на заняттях з хорового класу або хорового диригування. Студентам старших років навчання можна запропонувати гру «Диригентський поєдинок», під час якої потрібно знайти вирішення передбачуваних конфліктних ситуацій. Для створення внутрішньої скарбнички інтонацій, рухів, поглядів можливі варіанти різної характерної вимови тексту, посмішки або руху з різним смисловим значенням тощо (Буць, 2006, с. 17).

Застосування методу «мозковий штурм» актуалізує прийняття здобувачами будь-яких, навіть найпарадоксальніших пропозицій під час вирішення певних питань. Можливість мати право на помилку знімає емоцію страху зробити її і розкріпачує мислення студента, уяву, створює позитивний емоційний настрій. І, як наслідок, вирішує конфліктні ситуації, що мають місце під час репетиційного процесу (Топузов, 2010).

Таким чином, на основі всього вищевикладеного можемо зробити висновок, що майбутній керівник хорового колективу повинен мати наступні сформовані особистісні якості та життєві цінності: 1) моральність – духовна зрілість, повага до людей, відповідальність, почуття колективізму; 2) інтелект – прагнення до нового, глибокі знання в різних галузях мистецтва, раціональність, логічність, вміння опановувати та систематизувати інформацію, здатність до критичного аналізу та творчого пошуку; 3) воля – цілеспрямованість, самоволодіння, самостійність, незалежність, готовність до зміни видів діяльності у зв'язку з обставинами; 4) емоційність – співпереживання, оптимізм, витримка, комунікативна креативність; 5) почуття сцени – артистизм та висока сценічна культура; 6) професійна компетентність – музикальність, розвинений гармонійний, поліфонічний та тембровий слух, стійке почуття ритму, музична пам'ять; педагогічна обдарованість, художній смак та почуття стилю; здатність до концентрації внутрішньої енергії, швидкість реакції, психомоторна координація; вміння налагоджувати партнерські відносини, соціальна активність тощо.

Література

1. Буць, Н. М. (2006). Професійна підготовка майбутніх педагогів-хормейстерів вищої школи. *Збірник наукових праць Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Серія «Педагогічні науки», 3(50), 12–19.*
2. Кулікова, С. В. (2021). Проблемно-пошукові методи навчання в класі основного музичного інструменту (фортепіано). *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки, 199, 125–129.*

3. Топузов, О. М. (2010). Розвиток технології проблемного навчання як засобу саморозвитку особистості в навчально-виховному процесі. *Педагогіка вищої та середньої школи*, 29, 18–25.

Маргарита ЧУЙКО

*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»*

ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЗАСОБАМИ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ

***Анотація.** У статті розглядається питання формування сценічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва засобами естрадного вокалу. На основі аналізу наукової літератури автор визначає сценічну культуру як особистісну якість виконавця, що забезпечує реалізацію художнього змісту музичного твору в процесі його виконання на сцені з метою вирішення завдання залучення до мистецтва масового глядача.*

***Ключові слова:** майбутній учитель музичного мистецтва, естрадний вокал, сценічна культура, методичні орієнтири.*

FORMATION OF STAGE CULTURE OF FUTURE TEACHERS OF MUSICAL ART BY MEANS OF POPULAR VOCAL

***Abstract.** In the article, the author examines the issue of forming the stage culture of future music teachers by means of pop vocals. Based on the analysis of scientific literature, the author defines stage culture as a personal quality of the performer, which ensures the realization of the artistic content of the work of art in the process of its performance on stage in order to solve the task of attracting a mass audience to art.*

***Keywords:** future teacher of musical art, pop vocals, stage culture, methodical guidelines.*

Важливою складовою фахового становлення майбутнього вчителя музичного мистецтва є вокально-виконавська підготовка – найбільш складна і

багатофункціональна. Зокрема, вона передбачає формування вмінь демонструвати учням музичні твори у власному виконанні. Тож, поряд із вміннями художнього та технічно досконалого відтворення художніх образів музики, вчитель має володіти сценічною культурою, що охоплює комплекс естетичних вимірів поведінки, виконавської майстерності, інтерпретаційних умінь тощо.

Останнім часом все більшої популяризації серед студентської молоді набуває естрадний вокал. Як найбільш демократичний різновид вокального виконавства, естрадний вокал займає значне місце у музичній культурі нашої країни та все більш приваблює молодь. Однак, практика естрадного співу досить часто недостатньо враховує кращі традиції музичної культури, вокального виконавства. Нерідко зі сцени спостерігаються випадки не естетичного відтворення музичних образів, що може негативно позначитися на музичному вихованні особистості. Тож, важливим завданням майбутнього вчителя музичного мистецтва, як транслятора цінностей культури, є формування в учнів естетичного смаку, розуміння художніх особливостей естрадного вокалу, зокрема і прикладом власного виконання кращих зразків сучасної естрадної музики (Бриліна, 2008).

Дослідження вчених-педагогів (А. Болгарський, Чжоу Сяоянь та ін.), психологів (Л. Бочкар'єв, І. Калмиков, Г. Шпет та ін.) доводять, що сучасна вокальна музика активно впливає на формування особистості, її свідомості, мислення, відчуттів.

Аналіз науково-педагогічної літератури засвідчив, що вокальна проблематика у підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва представлена з різних точок зору, зокрема методичної (О. Баженова, К. Барвінська, В. Ємельянов, Є. Проворова та ін.), технологічної (Вей Лімін, Н. Гребенюк, В. Ємельянов, А. Менабені та ін.), інтерпретаційної (Ву Гуолінг, Г. Панченко, О. Чурікова-Кушнір та ін.), соціокультурної (В. Бриліна, А. Соколова, Чжан Яньфен та ін.), творчо-саморозвивальної (А. Васильєва, Ван Ханьху та ін.), художньо-артистичної (Ю. Єлісовенко, О. Єрошенко та ін.).

Останнім часом актуалізуються дослідження, присвячені проблемам сучасного естрадного виконавства (С. Гмиріна, В. Кругляков, О. Сметана та ін.), вокальної культури (Т. Ткаченко, Ван Цзяньшу та ін.).

Отже, провідною метою навчання естрадного вокалу в закладі вищої освіти є формування культури виконання, а також готовності сприймати та транслювати художні образи музичних творів. У контексті цієї мети дуже важливого значення має завдання оволодіння студентами сценічною культурою, яка передбачає сукупність поведінкових заходів та психологічних установок виконавця, що сприяють реалізації основного завдання виступу на сцені –

залучення до мистецтва масового глядача. Її важливість визначається специфікою естрадної пісні, де за короткий період звучання треба передати настрій, розкрити характер, повноцінно виразити образ. Це висуває досить серйозні вимоги до виконавця, адже будь-яка пісня як концертний номер має певну художньо-образну драматургію, що потребує опрацювання її сценічного та навіть хореографічного аспектів втілення (Авдієвський & Гадалова, 1996).

Отже, публічний виступ на естраді – результат напруженої творчої праці, у якому актуалізуються різні властивості особистості виконавця, воля, інтелект, глибина емоцій, творча фантазія. Відповідно, у процесі навчання естрадного вокалу майбутні вчителі музичного мистецтва мають засвоїти необхідні знання щодо поведінки на сцені, комунікації з публікою у процесі виконання, з метою найбільш повноцінного впливу на слухача (Доронюк, 2007; Чернікова, 2005).

На жаль, у практиці викладання естрадного вокалу педагоги найчастіше ставлять у пріоритет лише постановку голосу, розвиток вокальної техніки, але не звертають достатньої уваги на одну з важливих складових навчання естрадного вокалу – сценічне втілення естрадно-вокального номеру, що виявляється у стихійності, неорганізованості, методичній неусвідомленості процесу формування готовності виконавця до сценічного виступу, який повинен бути адекватним змісту твору, естетично вивіреном, спрямованим на повноцінну художню комунікацію зі слухачем.

Для вирішення означеної проблеми було здійснено дослідження, метою якого було теоретичне та методичне обґрунтування проблеми формування сценічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва засобами естрадного вокалу.

Так, сценічна культура виконавця є предметом дослідження у мистецтвознавстві, психології художньої діяльності, педагогіці музичної освіти тощо. Аналіз науково-методичної літератури дав можливість зробити висновок, що поняття «сценічна культура» розуміється як особистісна якість виконавця, що забезпечує реалізацію художнього змісту твору мистецтва у процесі його виконання на сцені з метою вирішення завдання залучення до мистецтва масового глядача (Василевська-Скупа, 2021).

На думку науковців, сценічна культура є комплексом особистісно значущих якостей, які виявляються в процесі творчої музично-виконавчої діяльності і сприяють розкриттю ступеня опанування виконавцем художньо-образного змісту музичного твору, що є об'єктом суспільної музичної свідомості.

До особистісно значущих якостей відносяться психологічні якості особистості та її поведінкові характеристики, які сприяють успішності сценічної діяльності виконавця естрадного вокалу (Ген Цзінхен, 2014).

До важливих психологічних якостей вокаліста-виконавця в галузі естрадного мистецтва належать: емоційність; висока самооцінка; наявність самоконтролю та саморегуляції; розвинена творча уява, здатність до фантазії.

Поведінкові характеристики виконавця-вокаліста пов'язані з особливостями його поведінки, які виявляються на сцені. Вони відрізняються відносною стійкістю і сталістю прояву і розглядаються як схильність людини поводитись певним чином у різноманітних ситуаціях. До позитивних поведінкових характеристик належать:

- розвинені комунікативні якості;
- здатність швидкої адаптації до ситуації, що змінюється;
- здатність до наслідування високим зразкам естрадно-вокального виконавства;
- наявність вираженої мотивації виступати перед публікою;
- схильність до імпровізації;
- володіння комплексом сценічних процесів у сукупності рухів, жесту, міміки тощо (Василевська-Скупа, 2021).

Дані компоненти сценічної культури, на нашу думку, можуть успішно формуватися під час актуалізації наступних методичних орієнтирів занять естрадним вокалом:

- прищеплення майбутньому вчителю музичного мистецтва загальної та художньої культури, виховання соціально орієнтованої свідомості, етичності у поведінці;
- розвиток мотиваційних якостей особистості, пов'язаних із формуванням прагнення до сценічного виступу;
- свідоме ставлення до роботи над естрадним вокальним твором з метою відкриття його естетичної та пізнавальної цінності;
- оволодіння арсеналом художньо-виразних засобів власного голосу, що сприяє адекватному інтонаційно-образному відтворенню відповідно до характеру, жанру та стилю музичного твору;
- опанування доцільних супроводжуючих спів рухів, міміки, жестів, зумовлених художньо-виконавськими завданнями конкретного твору;
- розвиток здатності глибоко переживати музику, що виконується, на основі взаємопов'язаного опанування емоційно-експресивної та художньо-естетичної сторін;
- здійснення психофізичної та емоційно-вольової підготовки до виступу;
- формування прагнення спілкування зі слухачем і впливу на слухача;
- послідовне проходження необхідних етапів сценічного втілення музичного твору тощо.

Отже, на основі всього вищевикладеного, можемо зробити наступні висновки. В цілому організація естрадно-вокальної діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва повинна здійснюватися з урахуванням таких факторів: 1) комплексного підходу до розвитку музично-виконавських навичок, що йдуть від синтетичної природи естрадного мистецтва та виступають в органічному поєднанні спеціальної вокальної («технічної») підготовки, загальномузичного розвитку, акторських та хореографічних, пластичних навичок; 2) систематична робота з формування виконавського досвіду, навичок сценічної поведінки; мотивацією до співочої діяльності; процесів сценічного самоконтролю; 3) етапність у цілісному процесі оволодіння сценічною культурою естрадного співу; 4) ретельний відбір художньо-цінного, різноманітного співацького репертуару, адекватного віковим особливостям та індивідуальним здібностям виконавців.

Література

1. Авдієвський, А. Т. & Гадалова, І. М. (1996). Формувати особистість на ґрунті національно-культурного відродження. *Мистецтво у школі*, 1, 80–83.
2. Бриліна, В. Л. (2008). *Вокальний клас*. Київ: Освіта України.
3. Василевська-Скупа, Л. (2021). Особливості формування творчих здібностей майбутніх вчителів музики у вокальному класі. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*, 3, 307–310. Відновлено з: <https://vspu.net/sit/index.php/sit/article/view/1066>.
4. Василенко, Л. М. (2007). Підготовка студентів музично-педагогічних факультетів до професійно-педагогічної діяльності в контексті їх вокально-методичного навчання. *Соціалізація особистості*, 14, 136–142.
5. Ген, Цзінхен (2014). Методи психологічної підготовки майбутнього вчителя музики до концертного виступу. *Педагогічний дискурс*, 17, 200–203.
6. Доронюк, В. Д. (2007). *Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики*. Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ.
7. Чернікова, С. В. (2005). Естрадне мистецтво в контексті розвитку суспільства. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 2, 86–94.

Сунь КЕАО

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

Науковий керівник Л. Степанова

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

阐明“音乐艺术领域未来专家的艺术”概念的本质

**(До уточнення сутності поняття
«артистизм майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва»)**

在对科学资料的分析中，他表明“未来音乐艺术领域专家的艺术”概念的定义应该基于对声乐教师专业功能的理解。也就是说，指定的专家不仅要以高质量的方式组织教育过程，还要能够唤起学生对音乐艺术的兴趣，从事歌唱的愿望。此外，声乐老师应该教给学生歌唱文化以及声乐和舞台表演的基础知识。在我们看来，这应该得益于声乐老师本人高水平的艺术文化。

字典对“艺术”的概念提供了不同的定义。

例子 “艺术就是高超的技艺，精湛的技艺”

“艺术是转化为各种类型的角色以创造舞台形象的能力”

在科学作品中，艺术性被认为是一种高度的技巧，是艺术家的天赋，加上努力工作和自我牺牲的情感诚意。

音乐中的艺术现象是艺术信息传递过程的重要组成部分，是表演者与听众之间最重要的交流方式。音乐家与观众的互动涉及到听众在情感体验过程中的参与，因此审美影响的有效性与表演者的艺术性、他根据舞台规律组织行为的能力密不可分。动作，舞台剧的原则

王晨的研究指出，艺术性是歌手通过自身个性的棱镜，以及激发并说服听众的能力，深刻理解和体现声乐作品的艺术内容的基础。

艺术性的获得被认为是一个特定心理状态的人通过一系列完整的过程所提供的成就，这些过程旨在将艺术现象的艺术观念进行精神诗意的体现，并掌握其在音乐中体现的技巧-语调和外部**表达方式**，乘以**情绪-意志自我调节**的能力。创造意志的出现。

同样重要的是要考虑到艺术性的心理本质与一个人的游戏能力以及幻想和创造力密切相关。

艺术性的一般特征称为：

- 转世能力：
- **准备好自由发挥幻想、想象力；**
- **情绪饱满和行动的即时性；**
- **自己的活动的重要性，创造性的主动性。**

需要注意的是，将这些心理特性与训练有素的、自动化的声乐和技术技能相结合是很重要的，这将使生动和艺术地体现所表演曲目的艺术内容成为可能。

因此，在大多数艺术家看来，艺术性是表演者对作者意图的高度艺术思想的最高理解水平，通过他自己的**个性**，他的**想象力和直觉**的体现，即兴发挥的能力。与他对艺术和创意思象的表现手法的掌握相结合

Сюй МІНЬІ

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

МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНИХ УМІНЬ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАНОЇ ПІДГОТОВКИ

На сучасному етапі розвитку суспільства значний інтерес науковців викликають питання, пов'язані з формуванням художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. Однак, спостерігаємо недостатню увагу дослідників до розробки та впровадження методик, які ґрунтуються на

здобутках української фортепіанної музики. А відтак, вважаємо за необхідне звернутися до розкриття методів формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі фортепіанної підготовки.

З метою стимулювання інтересу майбутніх учителів музичного мистецтва до виконавської діяльності на основі пізнання фортепіанних творів українських композиторів та усвідомлення потреби в самовираженні в процесі пізнання українського фортепіанного мистецтва пропонуємо використовувати такі методи, як: демонстрація виконавських творів (дозволяє задати орієнтири виконавського пошуку для студентів-музикантів, наочно відтворити образ, якого необхідно досягти), ескізне вивчення музичних творів (уможливлює цілісне охоплення здобувачами вищої освіти образно-художнього змісту твору без детального опрацювання техніки виконання та концертно-виконавської готовності), художнє ознайомлення з фортепіанними творами українських композиторів (пропонує прослуховувати аудіо-записи виконання інтерпретацій фортепіанних творів у виконанні провідних українських піаністів) та емоційно-вольові характеристики (дає змогу вдосконалити сценічно-вольові навички, поліпшити концертну, емоційно-вольову підготовку студентів).

Отже, зазначені вище методи передбачають формування стійкого інтересу до виконавської діяльності, усвідомлення потреби в самовираженні та розвиток позитивного ставлення до обраної професії вчителя музичного мистецтва шляхом пізнання фортепіанних творів видатних українських композиторів.

Задля розширення досвіду самостійної музично-пошукової діяльності, формування ціннісних орієнтацій у сфері музики, а також розвитку творчих здібностей вважаємо за доцільне використовувати такі методи, як: рольова гра «Музичний редактор» (дозволяє актуалізувати зв'язок теоретико-практичного досвіду студентів, поглибити вміння аналізувати, узагальнювати, систематизувати, робити висновки, самостійно ухвалювати рішення в нестандартних виконавських ситуаціях), лекція-концерт (сприяє удосконаленню виконавських і артистичних здібностей студентів, отриманню психологічної готовності та естрадного спокою, упевненості у власних виконавсько-творчих можливостях), метод складання рецензій (спрямований на отримання навичок самостійного оцінювання майбутніми вчителями музичного мистецтва правильності відтворення концепції художньої інтерпретації твору).

Отже, у результаті узагальнення наукової літератури з досліджуваної проблеми та практичного досвіду можемо дійти висновку, що означені методи дають змогу інтенсифікувати національну самосвідомість студентів, розвивати творчу самостійність студентів як основної передумови формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вивчення української фортепіанної музики.

Література

1. Волкова Ю. І. Наукові підходи і принципи формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музики та хореографії / Ю. І. Волкова // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. – Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. – Вип. 18(23) – К. : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. – С. 166- 172.
2. Лазарева Л. М. Художня комунікація та її особливості в сучасному інтернет-просторі / Л. М. Лазарева // Вісник ХДАДМ. – 2011. – № 1. – С. 96–99.

Сюй СІНЧЖОУ

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

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИБОРУ

***Анотація.** Стаття стосується актуальної проблеми підготовки нового покоління майбутніх учителів, зокрема формування їх художньо-естетичної культури в контексті європейського вибору української та китайської педагогічної освіти. Розглядається зміст поняття художньо-естетичної культури, особливості її формування в умовах інформаційного суспільства та глобалізації. Визначено зв'язки даного явища з естетичною культурою, художньо-естетичним досвідом, змістом виховної роботи в закладах загальної середньої освіти (ЗЗСО). Представлено структуру художньо-естетичної культури, відзначено її вплив на професійний та особистісний розвиток майбутніх учителів.*

***Ключові слова:** художньо-естетична культура, інформаційне суспільство та глобалізація, сучасні школярі, підготовка майбутніх учителів.*

Проблема підвищення якості підготовки майбутніх учителів, у тому числі формування їх художньо-естетичної культури, є актуальною в багатьох країнах, зокрема в Україні та Китаї. Для вирішення даної проблеми уряди країн використовують позитивний досвід європейських освітніх систем. Йдеться про багатого художньо-естетично світогляду, який є важливим чинником педагогічної майстерності» (Хоміч, 2015), високу духовність, відповідні фахові

компетентності, художньо-естетичні знання і уміння, мистецькі уподобання, художньо-естетичний досвід та належну мотивацію до неперервного професійного самовдосконалення.

Художньо-естетична культура є складовою частиною естетичної культури. Європейські учені розглядають естетичну культуру як сукупність духовних та матеріальних цінностей властивих певному суспільству та його представникам. (М. Голубева, В. Кириленко, С. Миропольська, О. Оніщенко, О. Рудницька, І. Рябець, Л. Хоміч, О. Шпенглер та ін.). Художньо-естетична культура в даному контексті є «носієм певної системи соціальних та особистих цінностей, які, своєю чергою, становлять зміст виховання». (Кириленко, Голубева, Рябець, 2009. С. 32). Вона визначає характер і рівень участі індивідуума або певної групи людей у системі естетичних цінностей та художніх благ, прийнятих та функціонуючих у суспільстві.

Художньо-естетична культура набувається у результаті художньо-естетичне виховання – частини загального «виховного процесу, та безпосередньо спрямована на формування здатності сприймати і перетворювати дійсність за законами краси в усіх сферах діяльності людини» (М. Фіцула, 2007, с. 315). Художньо-естетична культура виявляється в розумінні та оцінюванні прекрасного у житті, у натхненної праці, творчості, у спілкуванні з мистецтвом, здатності насолоджуватися прекрасним. Але, щоб «повноцінно сприймати і розуміти прекрасне, треба відповідні знання, систему художньо-естетичних уявлень, поглядів, переконань, ідеалів, як основи естетичних духовних цінностей» (Кириленко, Голубева, Рябець, 2009, с. 32).

Європейська практика доводить, що художньо-естетична культура учителя тісно пов'язано з його загальною культурою, особистими уподобаннями, потребами та динамікою професійного розвитку. Вона стосується ієрархії духовних цінностей особистості, як педагогічного фахівця та громадянина, де особистісне та суспільне інтегруючися, займають високу ціннісну позицію. Щоб гармонійно включитися в сучасний складний та суперечливий світ, недостатньо лише добре виконувати свої професійні обов'язки. Художньо-естетична культура відіграє інтегруючу, гармонізуючу, спонукаючу роль у життєдіяльності учителя, сприяє тому, щоб ставлення до навколишньої дійсності було більш свідомим та глибоким, щоб завжди по-новому сприймався світ та суспільство, щоб зміцнювався світогляд та своєчасно були переглянути деякі особисті переконання (О. Боймірзаєва).

Сформована художньо-естетична культура майбутнього учителя викликає у нього певні художньо-естетичні переживання. З морально-психологічної точки зору ці переживання розглядають як ціннісну реакцію на власну діяльність, людські стосунки, мистецькі витвори, картини природи тощо. Наявність таких

переживань свідчить про певний рівень оволодіння майбутнім фахівцем даною культурою, яка майже завжди пов'язано з прагненням до самоосвіти, самовдосконалення, самореалізації, рефлексії тощо.

У практиці європейських країн набуття художньо-естетичних знань і умінь, накопичення художньо-естетичного досвіду є важливими аспектами підготовки майбутніх учителів. У даному контексті слід підкреслити, що механізм оволодіння художньо-естетичною культурою ґрунтується на органічній єдності професійно-педагогічної підготовки та неперервного розвитку чуттєво-емоційної сфери майбутнього фахівця. Ця єдність постає як показник його готовності до художньо-естетичної роботи з сучасними школярами в умовах нового соціокультурного середовища, привнесеного розвитком інформаційного суспільства та глобалізації. З цією метою особливо важливо розвивати, коригувати, відновлювати наявні художньо-естетичні знання і уміння, приводити їх у відповідність до мінливих умов реального життя та педагогічної праці. Відновлення та коригування знань здійснюється у вигляді сходження від елементарних рівнів до творчого мислення. Процес перемикавання на творче мислення обумовлено його діалектикою: з одного боку, рух від відомого до невідомого, до нового знання; з іншого – закріплення раніше вироблених знань, констатація та репродукування їх, пошук на цій основі нової фахової, культурологічної, мистецької інформації та оволодіння нею.

На думку сучасних учених, у структуру художньо-естетичної культури входить низка складових, одні з яких належать до здібностей людини, інші – до її знань та умінь, а треті можна виділити лише за більш широким культурним контекстом. Основними з них є: 1) сенсорна сприйнятливність до художніх і естетичних цінностей, накопичення художньо-естетичного досвіду, у тому числі, через безпосередній контакт з витворами мистецтва, а також через власну художню творчість; 2) знання з галузі історії та теорії окремих видів мистецтв, з галузі естетики, мистецтвознавства та інших наук, які займаються мистецтвом; 3) інтерналізація мистецтва та розповсюдження його; 4) естетична винахідливість, яка полягає не у наслідувальній (імітаційній) активності, а в умінні користуватися власним художньо-естетичним досвідом та удосконалювати його протягом усього життя (О. Боймірзаєва).

У європейських країнах багато учителів ЗЗСО одночасно беруть участь у художньо-естетичному процесі як носій культури, провідники професійно значимих якостей, так і як суб'єкти, активно перетворюючи педагогічну діяльність та самого себе. Соціокультурні умови можуть прискорювати або уповільнювати професійний розвиток особистості учителя залежно від низки факторів: бюджету вільного часу; колективної системи цінностей та стилю діяльності педагогічних колективів; стану навчально-матеріальної бази та її

ресурсного забезпечення; наявності можливостей для творчої роботи та самоосвіти; організаційно-психологічної гнучкості керівництва навчального закладу тощо.

У наш час основою професійного розвитку майбутнього учителя виступає його вмотивованість, фахова спрямованість, що виражено у професійних установках та ціннісних орієнтаціях. Сформована позитивна установка на педагогічну професію, орієнтація на художньо-естетичні цінності багато у чому визначають розвиток особистості майбутнього фахівця. Процес професійного становлення актуалізується на будь-якому етапі навчання, а також в період педагогічної практики в процесі виконання різних професійних ролей, при створенні різноманітних освітніх ситуацій тощо. Тому сьогодні, в час розвитку інформаційного суспільства та глобалізації, як показує досвід європейських країн, впровадження художньо-естетичної культури у процес професійної підготовки майбутнього учителя стає особливо значимим.

Таким чином, формування у здобувачів вищої педагогічної освіти художньо-естетичної культури в контексті європейського вибору, а саме – набуття відповідних фахових компетентностей, культурознавчих знань та умінь, естетичних поглядів, мистецьких уподобань, творчого потенціалу, достатнього художньо-естетичного досвіду, а також мотивації до неперервного самовдосконалення – є необхідна умова для здійсненні у перспективі ефективної освітньої діяльності з сучасними школярами у нових соціокультурних умовах.

Література

1. Боймірзаєва, О. Ш. (Республіка Узбекистан, 2016). Розвиток художньо-естетичної культури студента в системі вищої педагогічної освіти. Текст: безпосередній. *Молодий учений*, 6(110), 741-744. Режим доступу: <https://moluch.ru/archive/110/26671/>
2. Кириленко, В. Г., Голубєва, М. О., Рябець, І. В. (2009). Формування художньо-естетичної культури старшокласників на уроках української та зарубіжної літератури і в позаурочний час. *Наукові записки. Педагогічні, психологічні науки та соціальна робота*, 97. Режим доступу: <https://core.ac.uk/download/pdf/149242429.pdf>
3. Фіцула, М. М. (2007). *Педагогіка: Навч. посіб* (вид. 2-ге, випр., доп.) Київ : Академвидав. 660 с.
4. Хомич, Л. (2015). Художньо-естетичний світогляд – важливий чинник педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін. (Рецензія на колективну монографію «Розвиток художньо-естетичного світогляду викладачів мистецьких дисциплін на основі інтегративного підходу». О. М. Отич, С. О. Соломаха, І. В. Дубінець та ін. Бердянськ: Видавець

Ткачук О. В. *Естетика і етика педагогічної дії*, (9), 198-200. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/eepd_2015_9_21

Хуан ЯТУН

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

Світлана ІРИГІНА

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

СКЛАДОВІ ГОТОВНОСТІ ДО ХУДОЖНЬО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ

У ході теоретичного огляду джерел, на тлі уточненого визначення поняття «готовність до художньо-інтерпретаційної діяльності», виявлено специфіку формування у студентів-вокалістів, як майбутніх викладачів вокалу, такої необхідної фахової якості, як готовність до художньо-інтерпретаційної діяльності.

У наукових дослідженнях інтерпретація розуміється як провідний метод герменевтичного розуміння текстів. Розглядаючи інтерпретацію як складне поєднання психічних дій (сприйняття, розуміння та вираження), вважаємо за доцільне зауважити, що художньо-інтерпретаційна діяльність викладача вокалу має будуватися на спеціальних вміннях і навичках. Це дозволяє виокремити складові аспекти готовності майбутніх викладачів вокалу до неї, а саме: **мотиваційний, художньо-перцептивний, когнітивно-креативний, творчо-виконавський.**

Під час обрання мотиваційного компоненту, вихідною точкою є розуміння мотивації, як складної регулятивної системи, яка «...організує діяльності з реалізації певного мотиву» (Левченко, 2011). На нашу думку, мотивація – це основоположна складова процесу формування готовності до художньо-інтерпретаційної діяльності в майбутніх викладачів вокалу. Виходячи з усталеного погляду на феномен «мотивації» як важливої особистісної характеристики людини, зауважуємо на її функції впливу на інтелектуальну та творчо-продуктивну активність суб'єкта діяльності в обраній ним сфері (соціальній, професійній тощо). Педагогічною умовою формування мотиваційного компоненту є педагогічне стимулювання до удосконалення художньо-інтерпретаційних умінь та навичок.

Наступна специфічна складова готовності майбутніх викладачів вокалу до художньо-інтерпретаційної діяльності – це здатність до художньої перцепції, яка відповідає за рівень емоційно-чуттєвого сприйняття всіх складових вокального твору (поетичного тексту, вокальної мелодії та інструментального супроводу), його інтонаційно-образного змісту, засобів музичної та поетичної виразності. Розглядаючи спів, як потужний засіб обміну емоціями, почуттями, думками й переживаннями, вважаємо за необхідне формувати у студентів-вокалістів спеціальні уміння емпатичного усвідомлення я музично-поетичних текстів, як вагомої підстави для художньо-інтерпретаційної діяльності вокалістів.

Вибір художньо-перцептивного компоненту ґрунтується на розумінні специфіки сприйняття вокального твору. Як будь-який твір мистецтва, він є початково розрахованим на відчуття його музично-поетичного змісту та художньо-естетичних властивостей. Педагогічною умовою оптимізації процесу формування цього компоненту є стимулювання студентів-вокалістів до рефлексії власних емоційно-почуттєвих реакцій при визначенні змісту й смислу музичних та поетичних засобів художньої виразності творів.

Когнітивна складова готовності до художньо-інтерпретаційної діяльності відповідає за здатність студентів-вокалістів до розуміння вокального твору як художньо-знакового тексту, утвореного на ґрунті синтезу мов музичного та поетичного мистецтв. На думку науковців, сутність розуміння міститься у «...співвідношенні об'єкту до певного класу вже відомих об'єктів, у розкритті побудови предмету, встановленні його призначення, а також причин, що спонукували появу даного явища» (Величковський, 2006). Розглядаючи «розуміння» як ґрунтовну здатність людини до розумової переробки сприйнятої інформації, учені убачають в ньому важливу підставу для абиякої діяльності. Педагогічною умовою для оптимального формування когнітивної складової означеного нами феномену визнано спрямованість діяльності викладача на активізацію когнітивних процесів, таких як аналіз музично-поетичного тексту, диференціація виявлених смислоутворюючих елементів твору, їх узагальнення та синтез, створення власного інтелектуального концепту твору – виконавського задуму.

Особливо важливою складовою готовності майбутніх викладачів вокалу до художньо-інтерпретаційної діяльності є творчо-виконавська, яка забезпечує засіб втілення «...в музичному звучанні нового «прочитання» твору» (Москаленко, 2018). Саме під час творчого виконання твору відбувається «...узагальнення задуму композитора в художньо-суб'єктивному виконанні, удосконалення виконавських умінь та навичок виконавського самоаналізу» (Ляшенко, 2001). На нашу думку, створення особливої атмосфери освітнього середовища, яка забезпечувала б розвиток поширеного спектру художньо-

інтерпретаційних умінь студента-вокаліста задля втілення ним власного художньо-виконавського задуму, є важливою педагогічною умовою успішного формування означеного компоненту.

Таким чином, на етапі теоретичного вивчення проблеми нашого дослідження складові формування готовності до художньо-інтерпретаційної діяльності майбутніх викладачів вокалу висвітлено в контексті основних положень мистецької психології, мистецької педагогіки, крізь призму вокально-сценічного виконавства. Представлені напрями формування у студентів-вокалістів готовності до художньо-інтерпретаційної діяльності дозволяють оптимізувати освітній процес фахової підготовки майбутніх викладачів вокалу.

Література

1. Величковський, Б. Когнітивна наука. Основи психології пізнання. Режим доступу: www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/velich/index.php
2. Левченко, Т. І. (2011). *Мотивація суб'єкта в різних видах діяльності: Монографія*. Вінниця : Нова Книга.
3. Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник*. Київ.

Наталя ГЕТМАНЕЦЬ

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

СВІТОГЛЯДНІ КООРДИНАТИ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Вступ. Сучасний етап демократичного європейського розвитку українського суспільства спрямовано на розв'язання актуальних проблем становлення особистості та формування її суспільної свідомості, здатності сприймати, розуміти та примножувати цінності духовної культури, тобто – на формування цілісного світогляду. У їхньому вирішенні суттєве місце належить питанням, пов'язаним із залученням молоді до світу прекрасного, набуттям нею досвіду творчого освоєння та використання естетичних цінностей. Звідси пріоритетного характеру набувають завдання ефективної організації естетичного виховання молоді, використання на практиці найважливіших форм і засобів впливу на її естетичну свідомість і поведінку. *Актуальність дослідження* посилюється концентрацією дослідницької уваги вчених (митців, педагогів, фахівців з методології мистецької освіти) на потенціалі екстраполяції

«класичної» проблематики естетики, зокрема – структури естетичної свідомості – у контекст проблеми виховання молоді засобами мистецтва.

Мета наукової розвідки полягає у висвітленні світоглядного (ціннісного) значення та функційної ролі естетичного виховання молоді у розрізі становлення мистецької освіти в Україні.

Аналіз наукового фонду з проблематики естетичного виховання молоді надає нам підстав говорити про незгасаючу актуальність вирішення проблем естетичного виховання в контексті розвитку духовності особистості та формування її світогляду (З. Гіптерс, О. Олексюк, О. Рудницька, Г. Сагач, Г. Шевченко, Ж. Юзвак та ін.).

Виклад основного матеріалу розпочинаємо з фіксації того факту, що в сучасних науково-педагогічних дослідженнях все частіше актуалізується проблематика врахування світоглядного потенціалу естетики для формування як професійної позиції як вчителя музичного мистецтва (Лі Чжухуа, Лян Цзе), так і його вихованців – учнів сучасної школи.

Як відомо, виховний потенціал мистецтва зумовлений тим, що мистецтво відтворює світ у його смисложиттєвих вимірах, світ як цінність і світ цінностей, виступаючи, таким чином, формою акумуляції досвіду, його самовизначенням (В. Бутенко, Г. Падалка, Г. Шевченко та ін.).

На думку В. Бутенка, Л. Масол, Л. Миропольської, О. Ребрової, О. Рудницької, названі процеси здійснюються у художньому образі, аналіз якого є однією з пріоритетних проблем методології естетичного виховання й мистецької освіти, що у свою чергу може бути трансформована у структуру естетичного виховання. Відпрацювання художнього образу у відповідному контексті відкриває можливість переорієнтації у площину похідних проблем, що пов'язані як з формотворчими (художність, художнє), так і змістовими характеристиками мистецтва (гуманізм, антигуманізм).

Сучасна мистецька освіта студентської молоді також має свої особливості. Естетичне виховання здобувачів вищої мистецької (мистецько-педагогічної) освіти можна потлумачити в різних контекстах, як-от: напрям суспільної діяльності, спрямований на зміцнення взаємозв'язку естетичного ставлення студентів до дійсності з найважливішими формами суспільної свідомості та формування у них наукового світогляду, морально-правової свідомості, художньо-естетичного досвіду; умову функціонування цінностей художньої культури, глибокого сприймання та розуміння студентами творів художньої літератури, музики, образотворчого, театрального та інших видів мистецтва; спосіб набуття студентською молоддю необхідного професійного досвіду, розвитку професійних якостей (духовних, психологічних, комунікативних, пізнавальних, організаторських, креативних), здійснення професійної діяльності

з урахуванням вимог естетичної культури суспільства; основу самореалізації студентської молоді за законами краси, виявлення естетичної активності та естетичного ставлення до навколишньої дійсності й мистецтва, розвитку естетичних інтересів, потреб, уявлень, знань, понять, умінь та способів естетичної діяльності.

Звернення до наукових джерел дозволяє стверджувати, що сучасне розуміння естетичного виховання органічно пов'язане з естетичним ставленням до світу: до людей, до природи, предметного середовища, до реальної соціально-історичної дійсності. Вчені наголошують, що естетичне відношення являє собою єдиний випадок людської цілісності, коли різні якості людини діють гармонійно (О. Буров, М. Капустін, Л. Столович, В. Мартинов та ін.). Специфічність естетичного виховання полягає в тому, що воно активізує всі духовні й фізичні здібності людини, формує цілісність її мислення (образного й логічного), культуру почуттів, естетичних переживань (Є. Квятковський, Ю. Петрова та ін.).

Підсумовуючи можемо зробити *висновок* про те, що результатом доцільно зорганізованого естетичного виховання молоді має стати його органічний естетичний розвиток, під яким розуміємо процес постійних якісних, усе більш ускладнених змін у ставленні до дійсності й мистецтва як результат цілеспрямованих педагогічних впливів школи, сім'ї та інших соціальних інститутів на молоду людину, що здійснюється в єдності освіти, самоосвіти і самовиховання.

Література

1. Глазунова, Л. О. (2014). Естетичне виховання студентської молоді . у О. А. Дубасенюк, & В. А. Ковальчук (Ред.), *Матеріали міжжннар. наук.-практ. конференції "Інноваційні підходи до виховання студентської молоді у вищих навчальних закладах"* (м. Житомир, 22-23 травня 2014 р.) (сс. 203-209). Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка.

Сун ІЦЗИН

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

АКМЕОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ЯК МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ ФОРМУВАННЯ ОСНОВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ЗРІЛОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті порушено проблему використання новітніх методологічних підходів у контексті підготовки майбутніх фахівців у галузі фортепіанного мистецтва у педагогічних закладах вищої освіти. Розкрито значення акмеологічного підходу як основи формування інструментально-виконавської зрілості здобувачів вищої освіти, виявлено зміст феноменів «акмеологія», «підхід». Визначено сутність поняття «інструментально-виконавська зрілість майбутніх фахівців у галузі фортепіанного мистецтва».

Ключові слова: акмеологічний підхід, акмеологічні принципи, акмеологічні технології, інструментально-виконавська зрілість, професіоналізм.

THE ACMEOLOGICAL APPROACH AS A METHODOLOGICAL BASIS FOR THE FORMATION OF THE FOUNDATIONS OF INSTRUMENTAL AND PERFORMING MATURITY OF FUTURE SPECIALISTS IN THE FIELD OF PIANO ART

Abstract. The article raises the problem of using the latest methodological approaches in the context of training future specialists in the field of piano art in pedagogical institutions of higher education. The significance of the acmeological approach as the basis for the formation of instrumental and executive maturity of higher education students is revealed, the content of the phenomena «acmeology», «approach» is revealed. The essence of the concept of «instrumental and performance maturity of future specialists in the field of piano art» is determined.

Keywords: acmeological approach, acmeological principles, acmeological technologies, instrumental and executive maturity, professionalism.

У зв'язку із загостренням проблеми підвищення якості вищої музично-педагогічної освіти Китаю, України та інших країн, активізувалась робота щодо застосування в освітньому процесі закладів вищої освіти інноваційних технологій, методологічних підходів, таких як: акмеологічний, аксіологічний, антропоцентричний, рефлексивний, синергетичний, інклюзивний,

праксеологічний тощо, що є потужним підґрунтям в її вирішені. У зв'язку з цим дослідження із застосуванням акмеологічного підходу в практику діяльності мистецьких факультетів ЗВО є актуальними.

Акмеологія – це інтегративно-комплексна наука, яка вивчає закономірності та технології розвитку професіоналізму і творчості, що виникла на межі природничих, суспільних і гуманітарних дисциплін. Ця наука вивчає феноменологію, закономірності і механізми розвитку людини на ступені її професійної зрілості (Словник.ua). Метою акмеології є вдосконалення людини, надання їй допомоги у досягненні вершин у фізичному, духовно-моральному та професійному розвитку (Олійник, 2012). Проблемою акмеології та сутності акмеологічного підходу займалися В. Антонов, В. Беспалько, А. Деркач, Н. Кузьміна, Г. Лях, М. Тартаковський та ін.

За своєю природою методологічний підхід – це система принципів та методів пізнання: філософських, конкретно наукових, які ґрунтуються на певних теоретичних положеннях, концепціях, парадигмах (Олійник, 2012, с. 12). Важливою особливістю будь-якого методологічного підходу є спрямованість на отримання позитивного результату, що може мати практичне застосування (Олійник, 2012, с. 12). Вчитель-акмеолог володіє різнобічними інноваційними стратегіями та активними технологіями актуалізації пізнавальної діяльності тих, хто навчається.

Про сутність того чи іншого підходу можна констатувати лише тоді, коли обґрунтовані його принципи. Основними принципами акмеологічного підходу є: принцип розвитку, що розуміється як орієнтація тільки на прогресивний напрямок у розвитку особистості; вивчення людини як індивіда, особистості, суб'єкта діяльності і індивідуальності, тобто в контексті його професійної діяльності, а також принципи: активності, орієнтації на саморозвиток, самовдосконалення, прагнення до самоактуалізації, гуманізму (спрямований на інтереси людини, її прогресивний особистісний і професійний розвиток).

З основних категорій акмеологічного підходу є професіоналізм діяльності, зрілість. Для професіонала характерні: суб'єктність, сформована професійна самосвідомість, самоефективність, професійна мотивація, адекватна самооцінка, розвинена саморегуляція (Словник.ua). Тобто, застосування акмеологічного підходу пов'язано із досягненням людини професійної зрілості.

У контексті підготовки майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва, інструментально-виконавську зрілість визначаємо як інтегральне утворення, що спрямовано на глибоке розуміння сенсу і змісту музичного твору, адекватних авторської концепції. Крім цього, сформованість означеного феномена відмічається високим рівнем художньо-музичної інтерпретації та успішною самоактуалізацією в парадигмі фортепіанного виконавства.

З вищенаведеного можемо констатувати, що майбутній фахівець у галузі музичного мистецтва, який прагне стати компетентним професіоналом, повинен володіти широким спектром акмеологічних технологій, серед яких: дидактичні ігри, акмеологічне моделювання музично-професійної діяльності, гра-моделювання, метод проєктів, тренінги, технології розвивального та особистісно-зорієнтованого навчання, створення інтелект-карти (Mind Map), технологія оптимізації емоційної стійкості, технологія навчання дорослих тощо.

У якості методичного підґрунтя формування інструментально-виконавської зрілості майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва можна виокремити такі: студія «Музична вітальня», письмовий аналіз інтерпретацій музичних творів видатних музикантів, ведення рефлексивного щоденника, рольова гра («Музична подорож країнами»), написання творчих завдань («Мій улюблений піаніст», «Ідеал викладача-акмеолога» тощо).

Отже, використання акмеологічного підходу в контексті формування основ інструментально-виконавської зрілості майбутніх фахівців у галузі фортепіанного мистецтва сприяє активізації становлення означеного феномену, актуалізації і оптимізації процесу досягнення професійного «акме» в контексті фортепіанно-педагогічної майстерності.

Література

1. Антонов, В. М. (2017-2018). *Інноваційна акмеологічна педагогіка*. Київ-Одеса: КУПРІЄНКО СВ.
2. Олійник, Я. & Кононенко, О. (2012). Методологічні підходи до вивчення формування та розвитку регіональних систем природокористування. *Вісник КНУ імені Тараса Шевченка*, 3, 20-24.
3. Словник.ua. Портал української мови та культури. *Акмеологія*. Відновлено з: <https://slovnyk.ua/>.

Huang DANNI

Master's student

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

Scientific supervisor S. Iryhina

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

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

Хуан ДАНЬНІ

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти

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

Науковий керівник С. Іригіна

кандидат педагогічних наук, доцент

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

CONTENT OF CHOIR MASTER ACTIVITIES IN ART SCHOOLS OF UKRAINE

Abstract. *The work is devoted to the analysis of the content of choir master activities in art schools of Ukraine. The purpose of singing in the choir is highlighted. The directions of the teacher's choral master's work are revealed. The importance of repertoire selection and its impact on students' emotionality and artistic taste is determined..*

Key words: *art education, art school, choir, choirmaster.*

ЗМІСТ ХОРМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В МИСТЕЦЬКИХ ШКОЛАХ УКРАЇНИ

Анотація. *Робота присвячується аналізу змісту хормейстерської діяльності в мистецьких школах України. Висвітлюється мета співу в хорі. Розкриваються напрями хормейстерської роботи вчителя. Визначається важливість добору репертуару і його вплив на емоційність і художній смак учнів.*

Ключові слова: *мистецька освіта, мистецька школа, хор, хормейстер.*

Singing in a choir is an important component of artistic education in Ukraine. The choir helps in involving students in musical choral culture; instilling interest and love for music, in particular, Ukrainian folk music; formation, development and

improvement of the initial skills of choral singing; development of musical and figurative thinking and aesthetic taste; practical assimilation of means of musical expressiveness; development of emotional performance of choral and vocal works, study and performance of works of choral heritage; encouragement to get choral education in the future. The content of the choir master's activity combines the acquisition of knowledge, skills, experience and interest in the students' choral work.

Choir performance creates wide creative opportunities for the spiritual enrichment of a student, for the comprehensive disclosure of his personality and the formation of musical interest. In school choirs, children acquire musical performance skills, which give them the opportunity to express themselves creatively in art. Through choral activities, the child is involved in musical culture, and collective singing is a wonderful psychological, moral and aesthetic environment for the development of schoolchildren's interest in music for the formation of their best human qualities. D. Aspelund, E. Bondar, E. Pecherska, G. Struve, B. Yavorsky and other famous researchers emphasized the priority of vocal and choral work in the process of development of human musical culture.

The basis of the content of vocal and choral work in art schools is work on vocal sound creation and sound management. One of the main tasks of vocal education is the formation of the "singability" of students. Attention is paid to such aspects as: singing attitude, breathing, sound formation and sound management, diction and purity of intonation. The singing setup creates favorable conditions for expressive singing, ensures a comfortable position of the body, head, and correct articulation during singing. Breathing and sound production depend on it. The ability or inability to breathe affects the quality of the sound, the purity of intonation, and other characteristics of the choral sound. There are three types of singing breathing: thoracic, diaphragmatic and thoracic-diaphragmatic.

Choir performance, which fosters co-creation, empathy, imagination, and creative thinking in children, develops under the influence of three factors:

- 1) repertoire, its artistic value, content;
- 2) the conductor-choirmaster is the main mentor who shapes the spiritual world of the students;
- 3) the team as a formative environment in the performance process.

When choosing the repertoire for different groups of the choir, the principle of the unity of education and training should always be taken into account. It is necessary to observe the main pedagogical principles of learning: systematicity, sequence from simple to complex. The repertoire of the choir should be diverse in nature, include works of the most diverse styles, eras and genres, it should satisfy the spiritual needs and interests of children, touch their feelings and experiences.

In his professional activity, the choir master must pay attention to the stages of development of choral sound, to the methods that are used depending on the stage of development, to the artistic and technical techniques of education. The choirmaster should act as an erudite musician of a broad profile. The activity of the choir master should be directed at mastering the mastery of choral singing by students in order to use it as an effective means of musical and aesthetic education.

Conclusion. The content of choir master activities in art schools of Ukraine includes general pedagogical, organizational work, work on the repertoire, and artistic and interpretive work on the work. All activities of the choirmaster at the art school are aimed at the general creative and musical development of students by means of choral performance.

References

1. Prokulevich O. (2016). *Osnovy khorovoho dyryhuvannya : navchal'nyy posibnyk* [Basics of choral conducting: study guide]. 139 p.
2. Shatova I. (2013). *Stilevyie osnovy Odesskoy khorovoy shkoly : monografiya* [Style foundations of the Odessa choral school: monograph]. 180 p.
3. Svitaylo S. (2016). *Metodyka roboty z dytyachym khorovym kolektyvom* [Methods of working with a children's choir]. 140 p.

Zeng YUE

Master's student

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

Цзен ЮЄ

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

DEVELOPMENT OF JAZZ IMPROVISATION SKILLS IN FUTURE PIANO TEACHERS

Abstract. *The work is devoted to the study of jazz improvisation skills of future music teachers. The essence of improvisation as a type of artistic musical and performing activity is revealed. Jazz music is considered as one of the directions of students' piano training. A generalized classification of jazz music styles is outlined. The specifics of jazz improvisation have been studied.*

Key words: *improvisation, jazz, jazz improvisation, skills, piano training, future music teachers.*

РОЗВИТОК УМІНЬ ДЖАЗОВОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ У МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ФОРТЕПІАНО

***Анотація.** Робота присвячується дослідженню умінь джазової імпровізації майбутніх учителів музичного мистецтва. Розкривається сутність імпровізації як вид художньої музично-виконавської діяльності. Джазова музика розглядається як один з напрямів фортепіанної підготовки студентів. Окреслено узагальнену класифікацію стилів джазової музики. Досліджено специфіку джазової імпровізації.*

***Ключові слова:** імпровізація, джаз, джазова імпровізація, уміння, фортепіанна підготовка, майбутні учителі музичного мистецтва.*

The formation of jazz improvisation skills is an important factor in the creative development of a student in a piano class. Involvement of students in jazz improvisation will ensure the realization of their own creative abilities; contribute to the development of artistic thinking, broadening of the artistic horizons, and improvement of instrumental and performing skills. The future piano teacher's development of jazz improvisation skills contributes to the mastery of effective methods and techniques of organizing the educational process, focused on the formation of interest in jazz art, the development of musical abilities and creative activity. All this makes the problem of developing jazz improvisation skills extremely relevant in the context of professional training of future music teachers.

Improvisation (France – improvisation, Italian – improvisazione, Latin – improvisus – unexpected, sudden) is a type of artistic creativity in which creation occurs in the process of performance, without prior preparation. Improvisation occurs in music, literature, theater, and dance. Improvisation in music is carried out if the musician has compositional and performing abilities. Improvisation is the opposite of performing music recorded in sheet music (Denysiuk, 2015).

Learning to play the piano is an important component of the instrumental and performing training of a future music teacher, during which the student's artistic and aesthetic development takes place, his creative abilities are nurtured, and musical and performing competence is formed (Oleksyuk, 2009). One of the priority directions of piano training is also the mastery of an artistic repertoire of various genres and styles, in particular, the study of jazz works.

In the process of formation and development of jazz, the piano played a significant role. Thanks to talented pianists, their improvisations, the search for new possibilities and ways of using this instrument in jazz art has become irreplaceable. With the appearance of various jazz styles and directions, functional changes in playing the piano also occurred. Initially, it was used as a harmonic and rhythmic instrument,

but with the advent of swing, the percussive nature of performance gave way to melodic playing, which became dominant in modern jazz (Pavlenko, 2017).

It is worth noting that during the study and performance of jazz works, students may experience certain technical difficulties, especially with accompaniment. This is due to the fact that there are certain conventions in the notation of jazz works. In particular, it is impossible to indicate in detail various jazz rhythmic and performance techniques in the notes. In addition, when performing jazz pieces, it is important to adhere to the style of the piece, to have various types of accompaniment textures, and to be able to create a full-fledged, interesting accompaniment in the process of solo and ensemble music making.

For a deeper understanding of texture types, the future music teacher needs to orient himself in the genre-stylistic features of solo piano jazz styles. Yes, there is a certain generalized classification of piano jazz styles (Polyansky, 2015):

- genre styles (ragtime, blues-piano, boogie-woogie, Harlem piano-style);
- technological styles (stride piano, stomp piano, trumpet piano style, "tied hands" style);
- individual solo jazz piano styles.

In jazz music, improvisation is not only a variation of a well-known motif, as it was before the popularization of jazz. Jazz improvisation has a completely original linear structure, which is carried out on the harmonic skeleton of the theme (a given sequence of chord clusters), repeated many times. Therefore, it can be seen that mostly jazz improvisations are characterized by autoquotes, which the performer skilfully uses. Almost all jazz pieces are built according to the formative invariant "theme - improvisation - theme". In a broad sense, improvisational freedom is a consequence of the experience gained by a musician, which is expressed in the acquisition of one or another technical skill. Therefore, having absorbed all the best from the past centuries, the freedom of a modern performer in the instrumental and performance process is, first of all, an apt combination of technique, creativity and self-regulation of action, which is demonstrated by the technique of improvisation (Denisyuk, 2015).

Conclusion. Improvisation is a type of artistic, musical and performing activity, in which creation occurs in the process of performance, without prior preparation. Jazz improvisation requires the formation of certain skills in future music teachers: to follow the style of the work, to have various types of textures, to be able to create a full-fledged, interesting accompaniment, to have the principles of improvisational development of a musical theme.

References

1. Polianskyi T. (2015). *Tradytsiinyi dzhaz* [Traditional Jazz]. Kyiv: Muz. Ukraina. 336 p.

2. Oleksiuk O. (2009). *Muzychno-pedahohichni protses u vyshchii shkoli* [Musical and Pedagogical Process in Higher Education]. Kyiv: Znannia Ukrainy, 123 p.
3. Denisyuk I. (2015). Improvizatsiya yak filosofs'ka, psykholoho-pedahohichna ta mystetstvoznavcha problema [Improvisation as a philosophical, psychological-pedagogical and art history problem]. *Naukovyy chasopys NPU im. M. P. Drahomanova. Seriya 14. Teoriya i metodyka mystets'koyi osvity : zb. nauk. prats* – Scientific journal of the NPU named after M. P. Drahomanov. Series 14. Theory and methods of art education: coll. of science works. № 18(23). P. 32-37.
4. Pavlenko O. (2017). Formuvannya vmin' dzhazovoho akompanementu maybutn'oho vchytelya muzyky u protsesi fortepiannoho navchannya [Formation of jazz accompaniment skills of the future music teacher in the process of piano training]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi* – Musical art in educational discourse. № 2. p. 118-122.

Zheng LANYUE

Graduate student

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

ЧЖЕН ЛАНЬЮЕ

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

ANALYSIS OF ART EDUCATION IN EUROPEAN COUNTRIES

Abstract. *The work is devoted to the analysis of modern trends in the formation and development of art education in the countries of the European Union. The relevance of art education in the European educational space is emphasized. The main features of art education are defined, such as multiculturalism and focus on creative development. The types of artistic activity of children and youth are outlined. The role of the state in the development of art education is indicated.*

Key words: *education, art, artistic education, European Union countries.*

АНАЛІЗ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В КРАЇНАХ ЄВРОПИ

Анотація. *Робота присвячується аналізу сучасних тенденцій становлення і розвитку мистецької освіти в країнах Європейського союзу. Підкреслено актуальність мистецької освіти в європейському освітньому*

просторі. Визначені основні особливості мистецької освіти, такі як мультикультурність і спрямованість на творчий розвиток. Окреслені види мистецької діяльності дітей і молоді. Зазначено роль держави у розвитку мистецької освіти.

Ключові слова: *освіта, мистецтво, мистецька освіта, країни Європейського союзу.*

Art education has a unique role in the formation of society. Art education is a factor in the development of culture and realization of the creative potential of children and youth. In European countries, the issue of cultural and national diversity of the artistic space occupies a significant place. With the help of art education, children are introduced to intercultural interaction, they are introduced to various national cultural features. It is also important to develop creativity by means of art education. The modern world requires people to be creative, that is, to find solutions to problems quickly and not in a patterned way. Stimulation of creative potential provides a resource for technical progress. The introduction of various types of arts into the educational system is important in the countries of the European Union. Scientists from Europe (L. Bresler, K. Whitby, M. Kohl, S. Keuchel, G. Taggart, etc.) and Ukraine (V. Volynets, G. Nikolai, G. Padalka and others) pay great attention to art education.

The purpose of this work: to investigate the main trends in the development of art education in Europe in the 21st century.

Art education in Europe is considered from two perspectives: based on musical performance and general, which involves the implementation of pedagogical technologies for classroom management. One of the differences of the European artistic and educational space is the multiculturalism of classes. Musical activity has different types in the context of art education. They work with students on perception and understanding of music. This involves the cultivation of the ability to conscious active listening to music. Making music is used to preserve and realize national identity and tolerance through familiarization with the culture (music and dance) of different peoples.

Considerable attention is also paid to the creation of music that meets the requirements of the time. With the students, they practice composition and improvisation, which is designed not only to educate a musician, but also to develop the general creative abilities of students. This is especially evident in countries such as Greece, Estonia, Latvia, Slovenia and others (García, J.A. & Dogani, 2011).

A significant part of art education is implemented outside the classroom. Art centers and studios are opened in schools, where concerts, festivals and classes are held. In such studios, children are involved at will, but the managers pay attention to getting children interested in art education.

Various musical directions and styles are practiced in the studios. Often, some students play in classical orchestras, and others in rock and pop groups. There are also music listening studios where students are given the opportunity to listen to and consciously perceive musical works. At the same time, formal education (school music lessons and classes in art schools) are often connected with the activities of such extracurricular studios through the organization of joint projects and events (Vugt, 2013).

In European countries, the state often regulates the development of art education. In some countries (Denmark, Austria, Ireland, Belgium ect.), state organizations have been established that are responsible for the progressive development of art education. These organizations are designed to support initiatives of interaction between education and culture. In Denmark, there is an agency that combines the activities of the management of libraries, mass media, national cultural heritage and cinema, as well as the Ministry of Culture and the Ministry of Education. The goal of this agency is to unite the efforts of these industries to create relevant art projects focused on the artistic and creative development of children and youth. In Ireland, the state regulates the allocation of funds for the organization of festivals, competitions, concerts and other artistic projects. In Austria, there is a state organization that organizes school students to visit art events and institutions (Baladynska, 2017).

Conclusion. Art education in the countries of the European Union is of great importance, it is given considerable attention by education, culture and state representatives. This experience is positive. Trends in the development of art education are based on the awareness of teachers, society and civil servants of the importance of cultural and creative development of children and youth. It is important for other countries to adopt this experience in order to stimulate the cultural and creative formation of a new generation of citizens and, accordingly, to develop the state.

References

1. Adri de Vugt. (2013). European perspectives on music education. V. 2. p. 31-47 [in English];
2. Baladynska, I. (2017). Yevropeys'kyy dosvid orhanizatsiyi khudozhn'oyi osvity. [European experience of organizing art education]. *Mystets'ka osvita: problemy i perspektyvy rozvytku v konteksti yevropeys'koyi intehratsiyi: zbirnyk naukovykh prats – Art education: problems and prospects of development in the context of European integration: collection of scientific works.* P. 23-26 [in Ukraine].
3. García, J.A. & Dogani, K. (2011). Music in schools across Europe: analysis, interpretation and guidelines for music education in the framework of the European Union. P. 95-122 [in English];

4. Yarmak, I. (2014). *Mystets'ka osvita u pochatkoviy shkoli yevrosoyuzu: tendentsiyi.* [Art education in primary schools of the European Union: trends.] *Porivnyal'no-pedahohichni studiyi – Comparative pedagogical studies.* № 6 (20), p. 122-131 [in Ukraine].

Ірина ШИМАН

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

ІННОВАЦІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ СУЧАСНОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У РОЗРІЗІ ЙОГО ГОТОВНОСТІ ДО ІННОВАЦІЙНОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Актуальність дослідження спричинена тим, що в сучасних умовах реформування освіти не викликає сумнівів необхідність інноваційних процесів у школі, орієнтації вчителя-практика на прийняття, засвоєння та використання у власній педагогічній діяльності інновацій, на творчий характер діяльності, що забезпечує самореалізацію та особистісний, професійний саморозвиток педагога. Зважаючи на активне реформування мистецько-освітнього простору актуалізується і проблема інноватизації професійної діяльності вчителя музичного мистецтва.

Мета дослідження полягає у висвітленні інноваційної компетентності сучасного вчителя музичного мистецтва у розрізі активізації його інноваційної педагогічної діяльності.

Аналіз науково-педагогічних джерел останніх років доводить, що теоретичні та методологічні засади вивчення феномену інноваційної компетентності педагога у загальному вигляді визначені в працях І. Гавриш, І. Дичківської, В. Докучаєвої, О. Ігнатович, Н. Клокар, Є. Макагон, Л. Петриненко, О. Подимової, В. Позднякова, В. Сластьоніна, О. Шафран, Г. Хмельницького, А. Хуторського та ін.

Споріднений предмету дослідження конструкт – «інноваційна культура» – досліджували зарубіжні і вітчизняні дослідники: В. Гусев, Т. Давіл, Дж. Епштейн, А. Ніколаєв, А. Постряков, Б. Санта, Г. Тернквіст, Р. Шелтон та інші.

На думку І. Коновальчука, інноваційна компетентність педагога структурно повинна охоплювати зовнішні (мета, засоби, об'єкт, суб'єкт, результат) і внутрішні (мотивація, зміст, операції) компоненти здійснення інноваційної діяльності. Сумарний зміст знань, умінь, навичок, що входять до складу

інноваційної компетентності педагога, мають забезпечити ефективне здійснення ним усіх функцій інноваційної діяльності (гностичної, прогностичної, проектувальної, конструктивної, комунікативної, організаторської). Тобто, як особистісне новоутворення інноваційна компетентність є результатом синтезу базової готовності до інноваційної діяльності й суб'єктного досвіду її здійснення. Проявляється інноваційна компетентність педагога в оновлених, більш ефективних формах, способах, методах й, відповідно, якісно нових результатах освітньої (дидактичної, виховної, розвивальної) діяльності, які отримані внаслідок реалізації інновацій [2].

На думку І. Дзюбенко, критеріями оцінки інноваційної компетентності сучасного вчителя можна назвати: індивідуальна готовність до прояву компетентності в стандартних і нестандартних ситуаціях; мотиваційно-ціннісне ставлення до інновацій; рівень адаптивності до нових соціальних умов і сучасним вимогам професії; володіння системою теоретичних і практичних знань, комплексом умінь; досвід прояву компетентності в реальних ситуаціях педагогічного процесу; здатність творчо вирішувати професійні завдання, володіння сучасними педагогічними технологіями; рівень усвідомленості педагогом своїх знань, умінь, навичок, можливостей, необхідних для кваліфікованого здійснення інноваційної діяльності; саморефлексія і корекція власної інноваційної діяльності [1].

У власному визначенні сутності інноваційної компетентності вчителя музичного мистецтва ми покладемося на наукову думку основоположника теорії «технологізації» та «інноватизації» сучасної освіти І. Дичківської. Науковиця тлумачить інноваційну педагогічну діяльність як засновану на осмисленні практичного педагогічного досвіду цілеспрямовану педагогічну діяльність, орієнтовану на зміну й розвиток навчально-виховного процесу з метою досягнення вищих результатів, одержання нового знання, формування якісно іншої педагогічної практики [3].

Спираючись на це робимо висновок та визначаємо інноваційну педагогічну діяльність сучасного вчителя музичного мистецтва таким чином: цілеспрямована, спеціально зорганізована педагогічна діяльність учителя музичного мистецтва, що заснована на рефлексії власного музично-педагогічного досвіду; зорієнтована на позитивні зрушення мистецько-освітнього процесу, розвиток естетичного середовища закладу освіти; має на меті формування естетичної культури учнів, формування їхнього естетичного світогляду, мистецької компетентності.

Література

1. Дичківська І. Інноваційні педагогічні технології: підручник 3-тє вид., випр. Київ: Академвидав, 2015. 352 с.
2. Дзюбенко Ю. Л. Інноваційна компетентність учителя як складова його професійної компетентності: матеріали Всеукр. наук.-практ. онлайн-конф., Харків, 20 трав. 2020 р. Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди ; [за заг. ред. Р. І. Черновол-Ткаченко, О. І. Мармази, О. Є. Гречаник]. Харків : ХНПУ, 2020. Ч. 1. С. 110–114.
3. Коновальчук І. О. Сутність і структура інноваційної компетентності педагога загальноосвітнього навчального закладу. *Вісник Прикарпатського національного університету. Серія: Педагогіка*. Вип. XL. – Ів.-Франківськ, 2011. С. 85-88.

Хан ХУЙЮНЬ

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

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СМАКУ МАЙБУТНЬОГО УЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

***Анотація.** Стаття присвячена актуальній проблемі підвищення продуктивності загальної музичної освіти України за допомогою формування художнього смаку майбутніх учителів музичного мистецтва. Розкрита сутність явища художнього смаку, важливість його формування у майбутніх учителів даного профілю в контексті європейської інтеграції української мистецької освіти в умовах інформаційного суспільства та глобалізації. Представлено основні складові художнього смаку майбутніх учителів музичного мистецтва та принципи його формування в процесі фахової підготовки.*

***Ключові слова:** художній смак, майбутні учителі музичного мистецтва, європейська інтеграція мистецької освіти, інформаційне суспільство та глобалізація.*

У наш час в умовах розвитку інформаційного суспільства та глобалізації фактично знято усі обмеження, що регламентують якість музично-естетичної продукції, яку цілодобово транслюють засоби масової інформації, формуючи тим самим художні ідеали та смаки суспільства. Найбільш уразливою щодо цього процесу виявилася молодіжна аудиторія. Юному поколінню буквально нав'язується безліч музичних творів нерідко сумнівної художньої якості та низького рівня виконавської культури. Цей чинник є однією з основних причин

нерозуміння та зневажливого ставлення молоді до серйозного мистецтва і, як правило, веде до тотального захоплення сучасними віяннями музичних стилів та жанрів, у яких провідні позиції займає так звана «масова культура».

У зв'язку з цим, проблема виховання вимогливого художнього смаку школярів є надзвичайно важливим завданням загальної музичної освіти. Її невідкладне рішення викликане необхідністю залучення нового покоління до високих зразків музичної культури та підвищення смакового критерію в оцінках художньо-стильових явищ, що розкривають світ духовних цінностей, світоглядних орієнтирів та моральних ідеалів життя.

Досвід розвинутих європейських країн доводить, що формування гарного художнього смаку сучасних школярів багато у чому залежить від наявності такого смаку у практикуючих учителів музичного мистецтва закладів загальної середньої освіти (ЗЗСО) та виявляється через їх художні потреби, естетичні ідеали та художньо-естетичні судження в процесі спілкування з учнями у перебігу уроків та під час позаурочної творчої роботи. На жаль, спостереження показують, що серед українських учителів, є чимало фахівців, художній смак яких не завжди відповідає очікуваній якості. Тому проблема формування належного художнього смаку здобувачів освіти у наш час є актуальною для професійних мистецьких закладів України.

Однак, якщо в традиційній музично-педагогічній науці проблема виховання художнього смаку школярів досить широко та докладно розроблена, то питання формування художнього смаку учителів ЗЗСО, зокрема, учителів музичного мистецтва, здатних позитивно впливати на формування ціннісних орієнтацій і моральних якостей учнів, досі досліджена недостатньо.

Згідно відповідних наукових робіт, художній смак – це передусім «уміння аналізувати мистецтво». (Характеристика, 2002). Він формується лише «через спілкування із світом мистецтва і значною мірою визначається художньою освітою, тобто знанням історії мистецтва, знайомством з літературно-художньою критикою». (Там само). Художнім смаком також називають здатність людини «визначати естетичну цінність художніх творів, висловлювати своє ставлення до них, сприймати, аналізувати, оцінювати, розвиваючи свої творчі здібності і використовуючи їх у своїй діяльності». (Башманівська, 2004). Різні думки, переживання, що «виникають під час сприймання художніх творів, закріплюються в художньому смаку відповідно до закономірностей, які визначають діяльність особистості». (Там само). Розвинений художній смак як цілісне явище, що інтегрує емоційно-чуттєвий та інтелектуально-логічний рівні свідомості особистості, служить противагою, своєрідним захисним бар'єром від однобокого впливу масової культури, орієнтиром в освоєнні мистецтва і явищ навколишньої дійсності.

Проблемі розвитку та формуванню художнього смаку присвятили свої дослідження багато європейські та вітчизняних учених (Н. Буало, Вольтер, І. Зязюн, Л. Левчук, Дж. Локк, Ш. Монтеск'є, В. Панченко, Л. Башманівська,

І. Кант, Д. Кучерюк. Ж.-Ж. Руссо, Г. Сковорода, А. Сміт, Н. Торчевська, І. Франко, Ф. Хатчесон, Р. Чорпіта, А. Шефтсбері, Д. Юм та ін.).

Наявність вимогливого смаку у сучасного учителя музичного мистецтва є важливим показником його фахової компетентності. Тому формування даної якості має важливе значення у становленні особистісної позиції майбутнього учителя музичного мистецтва, у побудові системи його життєвих цінностей, пов'язаних з умінням диференційовано сприймати та оцінювати естетичні об'єкти, отримувати насолоду від дійсно прекрасного, набувати у перспективі достатній художньо-естетичний досвід, музично-естетичний досвід, та ділитися ним з учнями, їх батьками та колегами-учителями, що викладають інші навчальні дисципліни.

О. Рудницька у роботі «Основи викладання мистецьких дисциплін» представила основні складові художнього смаку майбутнього учителя музичного мистецтва та його формування у перебігу фахової підготовки. Йдеться про: розвиток уяви та художньої пам'яті, що пов'язано з гнучкою психікою та «багатством художніх образів, створених уявою, вмінням неодноразово відтворити їх»; оригінальність образного мислення фахівця, яка привносить неповторність художніх образів; достатню художню освіченість учителя, що виявляється у знанні стилів, жанрів, засобів художньої виразності різноманітних мистецьких (музичних) творів; розуміння мети загальної музичної освіти, художньо-естетичного виховання школярів та важливості використання для цього скарбниці світового та національного музичного мистецтва. (Рудницька, 1998. С. 158). Учена також вважає, що у процесі формування художнього смаку здобувачів вищої мистецької освіти варто виділити наступні принципи: «принцип урахування специфіки мистецтва і художньо-естетичної діяльності; принцип активізації індивідуально-особистісних творчих можливостей і здібностей; принцип соціально-професійної спрямованості». (Там само).

Таким чином, формування художнього смаку майбутнього учителя музичного мистецтва в контексті європейської інтеграції української мистецької освіти набуває особливого значення та відбувається у безпосередньому зв'язку з його художніми потребами та естетичними ідеалами в перебігу фахової (музично-педагогічної) підготовки. Процес виникнення цих потреб й ідеалів у свідомості учителя реалізується через художньо-естетичні судження в процесі професійного спілкування з сучасними школярами та іншими людьми.

Література

1. Торчевська, Н. (2019). Формування художнього смаку студентів мистецьких спеціальностей у процесі вивчення курсу «Історія мистецтв». *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи*, 16. Т. 2.

2. Башманівська, Л. А. (2007). Теоретико-методичні основи формування художніх смаків учнів у процесі вивчення літератури рідного краю. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/11566/>
3. Рудницька, О. П. (1998). *Основи викладання мистецьких дисциплін: навчальний посібник*. Київ : АПН України. 183 с.
4. Чорпіта, Р. Б. (2019). Сутність проблеми формування художнього смаку майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі інструментального навчання. *Інноваційна педагогіка*, 3(11). URL: http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2019/11/part_3/6.pdf
5. Характеристика естетичного смаку. (2002). URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10752/>

Wu YUYUE

Master's student

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

Бу ЮЙЮЕ

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

DEVELOPMENT OF ARTISTIC AND ASSOCIATIVE THINKING OF FUTURE PIANO TEACHERS

Abstract. *The work is devoted to the study of the problem of the development of artistic and associative thinking of future piano teachers. The essence of the concept of "thinking" has been studied. The scientific category "association" is considered in the context of artistic and associative thinking. Artistic and associative thinking is defined as a type of professional thinking of future piano teachers..*

Key words: *thinking, association, artistic and associative thinking, future piano teachers.*

РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-АСОЦІАТИВНОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ФОРТЕПІАНО

Анотація. *Робота присвячується дослідженню проблеми розвитку художньо-асоціативного мислення майбутніх викладачів фортепіано. Досліджено сутність поняття «мислення». Розглядається наукова категорія «асоціація» в контексті художньо-асоціативного мислення. Художньо-асоціативне мислення визначається як вид професійного мислення майбутніх викладачів фортепіано.*

Ключові слова: мислення, асоціація, художньо-асоціативне мислення, майбутні викладачі фортепіано.

Activities related to musical art are based on image. Artistic image is the basis of musical art. Association, which is understood as a process of active imagination, becomes necessary for understanding an artistic image. Association is very important in the understanding of musical art. Artistic and associative thinking is thinking with artistic images based on associations. The imagery of musical art allows us to talk not only about the development of sensitivity and emotionality, but also about the construction of relevant associations within the framework of a piano piece. Artistic and associative thinking is the basis of interpretation, creativity and competence of a piano teacher. Therefore, the development of artistic and associative thinking is very important for future piano teachers.

Artistic image is one of the most important categories of art. It is the artistic image that embodies the specificity of art as an artistic, aesthetic and cultural activity. Each type of art operates with specific means of creating an artistic image: word, movement and plasticity, color and perspective, sound and rhythm, etc. Artistic image in music is one of the most difficult concepts to define, as it lacks objectivity, any visual concreteness, embodying mainly emotional information and aesthetic experiences, moods and feelings. The main expressive means of music is sound, which is included in a special system of modal (pitch-functional) and metro-rhythmic (temporal) ratios. And also thanks to sound complexes built in a special way, music is able to reproduce the real duration and power of aesthetic experience, the dynamics of thinking and emotions (Zghurska, 2019).

The complexity of perceiving musical works lies in the fact that a musical image is an expression of immediate feelings, experiences, moods, which are conveyed in an intonation-figurative form that cannot be embodied in words or translated into the language of specific concepts. Effective professional perception of musical works must be based on a special, unique type of thinking that will enable understanding of the musical text.

Thinking is a mental process of reflecting objective reality, which is the highest level of human cognition. Also, thinking is one of the most important functions of the brain, which enables a person to imagine and express his relationship to real and imaginary objects, environmental phenomena, and evaluate the state of his organism with the help of words and images (symbols). Thinking is an internal process during which the transformation of information takes place, and at the structural level - the formation of a new imaginary representation (Hrinchenko, Mamykina, 2021)

Artistic and associative thinking has features of synesthesia. It allows to correlate images of different modalities of perception (auditory, visual, sensory) and to form

valuable artistic associations - "basic elements" of new artistic objects. The peculiarity of working on a musical work on the basis of artistic-associative thinking is determined by the holistic perception of this work, awareness of its character, based on musical and non-musical associations and differentiated means of musical expressiveness (Rakhmanova, 2017).

Artistic and associative thinking of future piano teachers is formed and realized in the process of music perception, performing activities, acquiring knowledge of musical art, as well as thanks to creative musical activities. Artistic and associative thinking helps future specialists to understand the patterns of development of a musical image, its expressive essence and content-image saturation of a piano piece, to understand the role of the composer in the birth of music and the musical images embedded in it, to create their own artistic and performing interpretation.

References

1. Hrinchenko A., Mamykina A. (2021). Profesiynе myslennya muzykanta-pianista [Professional thinking of a musician-pianist]. Naukovyy chasopys NPU imeni M.P.Drahomanovf – Scientific Journal of National Pedagogical Dragomanov University. № 79 (I ч.). P.108-113.
2. Rakhmanova O. (2017). Asotsiatyvne myslennya u rozvytku khudozhn'o-tvorchoyi synesteziynosti molodshykh shkolyariv [Associative thinking in the development of artistic and creative synesthesia of younger schoolchildren]. Naukovyy chasopys NPU imeni M.P.Drahomanovf – Scientific Journal of National Pedagogical Dragomanov University. № 23 (28). P. 111-115.
3. Zghurska N. (2019). Osoblyvosti formuvannya muzychnoho myslennya maybutnikh uchyteliv u klasi fortepiano [Features of the formation of musical thinking future teachers in the piano class]. Naukovyy chasopys NPU imeni M.P.Drahomanovf – Scientific Journal of National Pedagogical Dragomanov University. Series 14. Theory and methodology of arts education. № 26. P. 69-74.

Zhu XUANCHI*Master's student**State institution «South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky», Ukraine***Olena NOVSKA***Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor**State institution «South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky», Ukraine***Чжу СЮАНЧИ***здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти**ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»***Олена НОВСЬКА***кандидат педагогічних наук, доцент**ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»*

THE PHENOMENON OF COMMUNICATION IN THE ENSEMBLE PERFORMANCES OF MUSICAL WORKS

Abstract. *The work is devoted to the study of the problem of communication in the process of ensemble performance of musical works. The essence and content of communication are considered. Communication in the context of music-pedagogical activity is considered. The communicative nature of ensemble music-making has been proven. The characteristics of ensemble music making and features of ensemble communication are listed.*

Key words: *communication, ensemble, ensemble performance, musical piece.*

ФЕНОМЕН КОМУНІКАЦІЇ В АНСАМБЛЕВОМУ ВИКОНАННІ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Анотація. *Робота присвячується дослідженню проблеми комунікації в процесі ансамблевого виконання музичних творів. Розглянуто сутність і зміст комунікації. Розглянуто комунікацію в контексті музично-педагогічної діяльності. Доведено комунікативну природу ансамблевого музикування. Перелічено характеристики ансамблевого музикування і риси ансамблевої комунікації.*

Ключові слова: *комунікація, ансамбль, ансамблеве виконавство, музичний твір.*

Communication is a complex process of exchanging information, establishing contacts. This is interaction between people – verbal and non-verbal. Communication is very important in the art of music. It can be between people, or between a person and a piece of music, or through a piece of music. The concept of "ensemble" is unity, consonance. In an ensemble, one piece is performed by different people. At the heart of ensemble performance is communication - establishing effective interpersonal contacts between ensemble members. Communication is the basis of successful ensemble performance. Thus, communication skills are necessary for high-quality ensemble performance, and playing in an ensemble, in turn, develops communication skills. This is important and relevant for both professional and personal development of a musician.

In scientific studies, the term "communication" is defined as the spatio-temporal transfer of all symbols of the mind. Later, scientists focused on the heuristic function of communication as an important factor in personality formation. It is believed that communication can also act as a process, a formative form of communication, in which it is important to focus on the definition of new goals, primarily social, as well as on the search for the most effective means of achieving them. In this case, communication has a creative character, potentially heuristic and can cause a certain synergistic effect - to produce new knowledge (Zhukova, 2021).

The essence of music-pedagogical communication is focused on understanding the artistic "I" (term of V. Medushevsky) of a musical work, establishing a spiritual-personal contact and dialogue with it. In the personal aspect of music-pedagogical activity, there is multi-channel, multi-level communication: teacher-student communication; communication with a musical work in various forms (listening, performance); interpersonal communication of students or pupils in ensemble music making (Melnyk, 2015).

Communication in the music ensemble class has one of the important meanings. Communication between a teacher and a team is an incredibly complex process, because in a conversation with young musicians, the teacher should reveal character and personal traits that can either contribute to or hinder the creation of an atmosphere of creative communication, which is necessary for joint and fruitful work. A teacher with rich pedagogical experience should not only achieve the ideal sound of an artistic creation by preparing it for concerts and competitions. After all, pedagogical experience shows us that a well-prepared work does not yet indicate that the necessary psychological climate has really been created in the classroom.

This is very important, because the ensemble is a complex communication system. Scientists suggest considering the ensemble as a special type of musical thinking. The communicative features of the ensemble are revealed in the list of its essential characteristics:

- functioning according to the principle of "one performer - one vote (one party)";
- limited number of participants;
- equal interaction of partners;
- balanced, harmonious nature of performance, which is a synthesis of individual-personal and collective-common;
- lack of leadership; the collective nature of the artistic initiative;
- dialogic (polylogical) type of communication (Rymar, 2021).

The main features of ensemble communication are the models of friendly conversation, group play, dramatic conflict, as well as the "solo - accompaniment" communicative model adjacent to them. The specified structural principle of building an ensemble score is directly related to the structure of a linguistic dialogue. Ensemble communication is often likened to a friendly conversation.

So, we considered ensemble communication in the performance of musical works. As a conclusion, we note that communication is the basis of ensemble music making. Playing in an ensemble has a dialogic character. Communication permeates the process of ensemble performance, and playing in an ensemble develops communication skills.

References

1. Melnyk O. (2015) Komunikatyvnyy aspekt diyal'nosti pedahoha-muzykanta u konteksti zdiysnennya muzychnoho prosvitnytstva [Communicative aspect of the activity of a teacher-musician in the context of musical education]. *Naukovyy chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Seriya 14 : Teoriya i metodyka mystets'koyi osvity* – Scientific journal of the M.P. Drahomanov NPU. Series 14: Theory and methods of art education. №. 19. P. 34-38 [in Ukrainian].
2. Rymar I. (2021). Formuvannya komunikatyvnoho dosvidu maybutn'oho artysta instrumental'noho ansamblyu yak psykholoho-pedahohichna problema [Formation of the communicative experience of the future artist of the instrumental ensemble as a psychological and pedagogical problem]. *Naukovi zapysky. Seriya: Pedahohichni nauky* – Scientific notes. Series: Pedagogical sciences. №197. С. 208-213 [in Ukrainian].
3. Zhukova O. (2021). Communication in the music: the interaction between the author's text and interpretation in the Baroque clavier music [Communication in music: interaction author's text and interpretation on an example baroque piano music.]. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'* – Art science notes: a collection of sciences works. № 39, P. 107-112 [in Ukrainian].

Ольга ВОРОНОВСЬКА

кандидат мистецтвознавства, доцент

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

ДИВЕРСИФІКАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ У КОНТЕКСТІ ПОШУКУ ЕФЕКТИВНИХ ШЛЯХІВ ІНТЕГРАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТА ОСВІТНЬОГО ПОЛЯ

Початок ХХІ століття ознаменував новий етап розуміння сучасного стану музичного мистецтва, який багато дослідників визначають як «ситуація переходу». Характерні ознаки цієї ситуації – «перевиробництво» музики загалом та побутова експансія «попси», зокрема, поява так званої «мікрофонної культури», неймовірно широкі можливості тиражування музики. Все це призводить до конфлікту між загальним впливом засобів масової музичної комунікації на людину та «естетичною автономністю музики» (термін Т. Адорно). І саме тому музиканти, педагоги, діячі музичної освіти постійно намагаються знайти шляхи виходу із цієї ситуації та зрозуміти якою має бути парадигма музичної освіти ХХІ століття? Як складеться взаємодія музичної освіти та музичного мистецтва – цих найважливіших підсистем художньої культури людства?

В умовах глобалізації культури, стрімкого розвитку мультикультурних процесів, пошуків результативних шляхів інтеграції мистецької та освітньої галузі, необхідним та перспективним є пошук нової парадигми музичної освіти, яка ґрунтується на ідеях феноменології. Основою феноменологічного підходу є нематеріалістична онтологія музичного твору, що розкривається в судженнях та роздумах, які випливають безпосередньо з музичного твору. Тому перехід до музичного буття можливий в людини лише з простору музичного свідомості.

Важливу роль у вирішенні зазначених проблем музичного мистецтва та освіти грає диверсифікація освітніх систем та концептуальних підходів. Нижче розглядаються фактори, що визначають необхідність диверсифікації вищої музично-педагогічної освіти як наслідок її глобалізації.

Однією з головних тенденцій, що виявляє сутність музичної освіти, є його гуманізація. Педагогічний сенс поняття «освіта», як і німецьке «bildung», корениться у слові «образ». Вираз «освічена людина» розуміється як «людина, в якій домінує образ людський». Ймовірно, становлення особистості, інакше кажучи - образу людського, відбувається як з допомогою його інтелектуального розвитку (тобто з урахуванням досвіду людини у сфері знання), так і на засадах його досвіду у сфері почуттів та емоцій.

На жаль, у ХХ столітті освіта загалом, і музична зокрема, багато в чому втратила таку невід'ємну її частину, як гуманістична спрямованість. Сталося це, мабуть, у зв'язку з тим, що оптимізація навчання була орієнтована в основному на розвиток сфери мислення за майже повної зневаги сферою емоцій. Таким чином, в умовах тотальної наукової спеціалізації втрачалася здатність цілісного сприйняття дійсності, тоді як у мистецтві весь світ у своїй цілісності проектується в людину.

Наступний фактор, що визначає необхідність диверсифікації вищої музично-педагогічної освіти, – це наступність. В історичному плані категорія «наступності» взаємопов'язана з категорією «реформи», оскільки кожен новий етап розвитку системи освіти знаходить рішення - що з попереднього досвіду використовувати у навчанні наступних поколінь. Тому категорія «наступності» корелює з категорією «диверсифікації», що вирішує питання взаємодії ланок навчальної системи в умовах гнучкої моделі освіти.

Разом з тим, у сучасних умовах спостерігається тенденція послаблення взаємодії всього історичного масиву музичного мистецтва та освіти. Ця тенденція у музичному естетичному вихованні багато в чому зумовлена домінуванням гомогенної західноєвропейської романтичної культури ХІХ століття як змістовної основи освіти. Проте, за умов загальної глобалізації культури, стають актуальними проблеми мультикультурних процесів загалом, і посилення проблеми «Схід-Захід» зокрема. А це, своєю чергою, зобов'язує звернути увагу на альтернативний підхід до визначення змісту музичної педагогічної освіти. Можна говорити також про існуючі жанрово-стильові обмеження в музичній педагогічній освіті, що, своєю чергою, актуалізує ідею посилення національної культурної основи в освітній системі.

Таким чином, сучасна парадигма музичної освіти має бути орієнтована на максимально повну відповідність змісту освіти сучасному етапу розвитку музичного мистецтва.

Sofia BEGENA

Master's student

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

CHOREOGRAPHIC ACTIVITY AS A UNIVERSAL MEANS OF FORMATION AND DEVELOPMENT OF CREATIVE PERSONALITY

As the concepts of intelligence and creativity evolve, the idea that creativity is not one of the components of intelligence, but a very special dimension of mental

processes and behavior is increasingly being put forward. It is this understanding of the phenomenon of creativity that allows us to explain its paramount importance for future choreographers.

Today different concepts of creative personality are being developed. Thus, a polymodal approach to this problem is expressed in the integral concepts of creativity by Edward de Bono, in the principles of system thinking by William Rossom Ashby, in the concepts of R. Dilts and G. Alder, in the concept of divergent thinking by J. Guilford and others.

Edward de Bono (2005) wrote the book "Lateral Thinking", in which he describes the difference between ordinary thinking and creative thinking. Edward de Bono calls creative thinking lateral, and ordinary thinking vertical.

According to the concept of creativity by Robert Dilts, one of the founders of neuro-linguistic programming, each of us has our own worldview based on internal neuro-linguistic maps built by ourselves. These neurolinguistic maps - more than reality itself - determine how we interpret the world, react to it and give meaning to our own behavior and experiences. It is a widely known phenomenon that often the most creative in a particular field are amateurs - people who do not have special education. Their "unwashed" view allows them to show creativity.

The second basic assumption of Robert Diltz and his followers is that life and consciousness are systemic processes. One of the principles of systems theory is called the "law of necessary diversity". This principle plays a crucial role in the formation and development of a creative personality during choreographic activity. According to the law of necessary variety, choreographers have to constantly vary the actions and processes that we use to achieve our creative goal.

Based on the tests of personality creativity developed by Joey Paul Gilford and his colleagues, which contain information about speed, flexibility, originality, curiosity, imagination, irrelevance, etc., we consider it possible to apply some of these characteristics in our study as signs of students' creativity in dance.

Another important issue that we raise in our work is the question of the conditions for the development of a creative personality during the choreographic and educational process.

Firstly, for the development of creativity as an integral characteristic of the personality, namely, for the work on the integration of knowledge, the development of skills to manage knowledge in general, for reflection in its various forms as a means of increasing creative resources, and finally, to the extent to which opportunities are created for the development of various manifestations of creativity.

Secondly, to what extent the system of evaluation of the effectiveness of training is complex, integral in nature, and does not serve to unilaterally consolidate only certain skills and abilities.

Thirdly, to what extent and by what means a balance is achieved between conditions that stimulate the development of internal self-motivation and external supporting factors that contribute to the recognition of creative achievements already in the years of study.

Fourthly, the extent to which the educational environment allows the formation of contextual coordinate systems of creativity: reproduces the values and criteria of professional, national culture, as well as provides opportunities for intercultural dialogue and comparison.

The student's production activity at the Higher Educational Institutions of Culture and Arts is implemented within the framework of studying a number of disciplines "Composition and Staging of Dance", "Production Workshop", "Choreographer's Skill", etc. Acting as a special kind of artistic creativity, staging activity creates such a subject-developmental environment in which the individual creative abilities of the student are revealed, figurative, spatial, divergent kinesthetic thinking develops. That is, choreographic activity is certainly a universal means of forming and developing a creative personality.

Practice shows that in the first year the development of creative thinking of students-choreographers is mainly accumulative in nature, in the second thinking acquires the features of reproductive, from the third year the development of productive thinking takes place. Choreographic tasks at each course become more complicated in sequence from reproductive to creative, thereby developing students' creativity. In the case of mastering knowledge while solving creative tasks, the use of this knowledge is an important new formation, as new associative links arise between theoretical material and the possibility of implementing a creative idea.

The activity of a student-choreographer is determined by the specifics of choreography as an art form and is aimed at creating visible plastic images, so in the educational activity should be manifested not only the property of creative thinking in general (in its psychophysiological meaning), but also the properties of imaginative and associative thinking. Therefore, the training of students in universities of culture and arts is a special system, where the process of formation and development of creative thinking and creative personality in general, acquires a purposeful controlled character.

ТЕМБРОДИНАМІЧНИЙ СЛУХ ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ ЗАСОБІВ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ.

Музичний слух у його прояві по відношенню до тембру та динаміки педагоги та музикознавці називають тембро-динамічним слухом. Вчені вважають тембро-динамічний слух – однією з найвищих форм функціонування музичного слуху, бо сама його природа передбачає вимір категоріями художньо-естетичного порядку [2, с.189]. Тембро-динамічне слухове сприйняття важливе у всіх видах музичної практики але відповідальна його роль зазначається у музичному виконавстві. Тембро-динамічний слух ові уявлення в процесі інтерпретації музичних творів сприяють формуванню виконавсько-технічної майстерності: «чим тонше чує музикант переливи нюансів у звуковому спектрі, чим витонченіша його здатність внутрішньослухового уявлення відтінків, звукових градацій, тим, відповідно, досконаліше виявляється його гра». І навпаки, «чим цікавіше, багатше, різноманітніше виконання музиканта, тим більше доказів (причому найвагоміших) на користь розвиненості його тембро-динамічного слуху» [5, с. 9].

Слід зазначити, що фортепіано – інструмент найбагатшого тембро-динамічного потенціалу. Ресурси динаміки, діапазону, педалі дозволяють створювати різноманітні мальовничо-колеристичні ефекти, та багатобарвну звучність в процесі гри на роялі. Але зазначимо, що піаніст (на відміну, скажімо, від вокаліста чи скрипаля) не вільний вплинути на вже взятий звук, змінити його на посилення чи ослаблення. Однак, «якщо у піаніста немає влади над окремим звуком, то він має в своєму розпорядженні необмежені можливості для звукових відтінків як по горизонталі, так і по вертикалі. Навіть два звуки – один, наступний за іншим, або один над іншим – можуть з'явитися у різних динамічних співвідношеннях» [1, с. 298].

Аналізуючи досвід педагогів та музикантів можна зтверджувати, що формування тембрально-динамічних особливостей техніки майбутнього вчителя музичного мистецтва містить у собі такі принципи: формування чуйного піаністичного туше, особливого дотику, який заснований на тактильних відчуттях; свобода від м'язових затисків, гармонійність і природність піаністичного апарату; наявність чіткого звукового уявлення або еталона звучання; розвиток слухової уваги, вміння чуйно вслухатися у звучання інструмента; наявність досвіду музично-слухових уявлень про звучання різних

інструментів; сприйняття звукового явища, яка включає: безпосереднє сенсомоторне відчуття звуку, підсвідомий образ сприйняття, репродуктивне та продуктивне образне уявлення, що дозволяє здійснювати з ним довільні творчі операції і, нарешті, образ-поняття, виражене знаками словесної мови» [2, с.174].

У теорії музики тембр зазвичай розглядається разом з висотою, гучністю і тривалістю звуку як його особлива характеристична властивість. За допомогою такої властивості слух розмежовує звуки різних голосів, інструментів і взагалі різних джерел звучання навіть в тих випадках, коли інші їхні властивості ідентичні (тобто при однаковій висотній, динамічній і просторовій позиції).

С.Кваша, Л. Степанова, розглядаючи тембро-динамічний слух відносять його до компонентів структури поліфонічного слуху. Структура поліфонічного слуху на думку автора включає: «мелодичний, гармонічний, темброво динамічний слух, почуття метроритму, почуття музичної логіки і здатність до «охоплення форми», здатність до внутрішнього уявлення складних узагальнених комплексів, а також певні специфічні властивості пам'яті та уваги». Автор наголошує, що всі ці компоненти знаходяться між собою в активній внутрішній взаємодії та виступають загалом як єдина здібність [2, с.174].

В. Юрчак пропонує іншу структуру музичного слуху, як явища, що складається з низки взаємопов'язаних та взаємозалежних компонентів до яких наряду із тембро-динамічним слухом входять мелодичний слух («звуквисотний слух, чуття ладу та чуття метроритму, гармонічний слух («відчуття фонічної забарвленості акордів, сприйняття множини звуків як одного цілого, відчуття строю, ансамблю та функціональних зв'язків»), «архітектонічний слух та відчуття форми, динамічний слух (відчуття відносної гучності), поліфонічний слух як здатність виокремлювати голоси та підголоски» [7 с.398].

Таким чином, фортепіано – інструмент монохромний і можливість повної реалізації тембрально-динамічних характеристик залежить від виконавських умінь інтерпретатора. Основним механізмом темброутворення стає слухова установка, виконавська воля, що націлена на ту чи іншу темброву барву, колорит або образотворчу характеристику. Таку слухову волю виконавець набуває на основі свідомого або інтуїтивного здійснення інтерпретаційного аналізу фактури. Саме методика реалізації тембрального змісту музичного твору у виконавській сфері майбутніх учителів музичного мистецтва України та Китаю наразі дедалі більше потребуватиме більшої уваги щодо формування зазначеного феномену.

Література

1. Гусак, В. Рухова пам'ять майбутніх учителів музики: сутність і проблеми розвитку : монографія / Владислав Гусак. – Умань : ФОП Жовтий О. О., 2016. – 232 с.
2. Кваша С.І. Поліфонічний слух як предмет теоретичного осмислення в сучасній музичній Науці. «Young Scientist» № 11 (63) November, 2018
3. Кечхуашвили Г. Н. Установочная модель восприятия // Психологические исследования, посвященные 85-летию со дня рождения Д. Н. Узнадзе. — Тбилиси, 1973. — С. 173 – 185.
4. Левицька І.М, Розвиток тембрового слуху дітей молодшого шкільного віку в процесі інструментального музикування. Наукові записки Серія : Педагогічні науки. Випуск 170. стр.188-192
5. Раздвіл Т.А. Теоретико-методичні основи формування виконавської майстерності баяністів-акордеоністів в умовах мистецькопедагогічної освіти : навч.-метод. посібн. – Умань : ФОП Жовтий О.О. 2014. – 19 с.
6. Степанова Л.П. Методика розвитку поліфонічного слуху молодших школярів на уроках музики [Електронний ресурс]: теорія та методика музичного навчання : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 – К., 2011. – 256 с.
7. Юрчак В. В. Підготовка майбутнього вчителя музики до музично-теоретичного навчання учнів початкових класів / В. В. Юрчак. – С.395-402 Наукові записки КДПУ. Серія: Педагогічні науки / ред. В. В. Радул [та ін.]. – Кіровоград : КДПУ, [б. р.]. – Вип. 103. – 2012. – 424 с.

Карина ЧЕПЛІВСЬКА

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

Науковий керівник Г. Ніколаї

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

ДО ПРОБЛЕМИ ТАНЦЮВАЛЬНО-ПОСТАНОВЧОЇ РОБОТИ У ФОРМАТІ МЮЗИКЛУ

Анотація. У статті висвітлюється проблема підготовки фахівців хореографічного мистецтва до танцювально-постановчої роботи на основі лексики бальної хореографії у форматі жанру мюзикл. Приділено увагу таким феноменам, як балетмейстер і його функції, а також музична драматургія.

Адже задля здійснення постановочної роботи танцювального характеру майбутнім фахівцям слід обов'язково мати конкретні знання і навички з мистецької діяльності балетмейстера, які є основоположними в грамотному і раціональному формуванні та відтворенні хореографічної постановки.

Ключові слова: танцювально-постановча робота, балетмейстер, хореограф-постановник, музична драматургія

Балетмейстер (нім. *ballettmeister* – постановник балета, від фр. *ballet* – балет і нім. *meister* – майстер, знавець, спеціаліст) – автор, режисер-постановник балетів, концертних номерів, танцювальний сцен і танців в опері та опереті, драматичній виставі, мюзиклі, творець танцювальних форм і керівник балетної трупи. Важливо зауважити, що у сучасному розумінні означене поняття набуло ще більш широкого значення, оскільки «хореографічне мистецтво сучасності інтегроване в безліч сфер людського життя та різні мистецтва. Балетмейстери, окрім діяльності у суто хореографічних установах (балетні театри, ансамблі танцю тощо), працюють в інших видах театру (драматичному, музично-драматичному, опереті тощо), у кінематографі, на естраді, на телебаченні тощо (Татаренко, 2014). Авторка додає, що «сучасність характеризується розширенням діапазону затребуваності балетмейстерів. До тих сфер, що останнім часом все активніше залучають хореографів-постановників, можна віднести і масові видовищні заходи (концерти, свята, фестивалі, паради тощо)» (там само).

Таким чином, можемо зробити висновок про те, що майбутнім фахівцям хореографічного мистецтва необхідно володіти знаннями побудови композиції танцю, глибоко розбиратися в основах драматургії (як літературного характеру, так і режисерського) для більш точного передання ідейного сенсу постановок і, звичайно, мати багатий запас хореографічної лексики. Велику роль відіграватимуть і навички роботи з виконавцями. Адже хореограф-постановник повинен вміти чітко і зрозуміло пояснити, показати і налаштувати артистів на правильний лад, що і допоможе створити хореографічний образ, а саме цільне та єдине вираження почуттів і думок людського характеру в танці, відповідно до задумки. Але, як писав один з теоретиків мистецтва танцю Ж.Ж. Новер, що (живописцю чи балетмейстеру не легше створити поему чи драму у живописі чи танці, ніж поету чи драматургу). Твори мистецтв у танці не можна писати ногами доти, доки цими ногами не буде керувати голова. (НOVER Ж.Ж, 1965)

Таким чином, можна зробити висновок, що тільки володіючи великим спектром знань і навичок в реалізації різних хореографічних форм постановки, хореографу-постановнику вдасться створити якісний поставничий перфоменс. Уживаючи загальноприйнятий термін «балетмейстер-постановник», ми

розглядаємо такий, більш вузький, аспект його діяльності, як танцювально-постановча робота, де ставляться не цілі балетні спектаклі, а епізодичні танцювальні номери, поєднані єдиним задумом. Означене за своєю концепцією притаманне більше хореографічній мініатюрі, тобто малій формі в балетному мистецтві, яка вирізняється чітким змістом і характерним сюжетом, що може слугувати як окремим танцем, так і танцями, поєднаними спільним змістом.

У процесі дослідження було вирішено більш детально розглянути постановчу роботу в жанровому форматі мюзиклу. А це передбачає активне використання стилізації та синтетичне поєднання багатьох видів мистецтва, які гармонійно співіснують і доповнюють один одного, виступаючи рівноправними засобами для передання емоційного стану, атмосфери, і найголовніше змісту.

Оскільки мюзикл є жанром музичної вистави або фільму, де хореографічні номери і спів, об'єднані єдиним задумом і складають основу для створення перфоменсу, то одним з найважливіших моментів під час танцювально-постановчої роботи буде саме музична драматургія. Для хореографа-постановника музика в цьому жанрі повинна стати провідним мотивом усієї роботи, яка буде передавати і виражати почуття героїв, їх душевний стан і підкреслювати динамічні перебіги подій. Але слід не забувати, що зазвичай в мюзиклі використовують шоу-номери розважального формату, де ідея та глибинний сенс може виражатися через призму сарказму, іронії та сатири.

Зауважимо, що у створенні постановок такого плану музичний матеріал відіграє провідну роль, від якої хореограф вже вибудовує зміст танцювальних епізодів і визначає їх емоційне забарвлення. Зазвичай головні герої характеризуються композитором через музичні теми-лейтмотиви. Крім цього, музична фактура часто містить характерні інтонації й інші засоби композиторської виразності, які притаманні іншим, другорядним героям, або навіть соціальним групам. У цьому зв'язку хореографу-постановнику не варто забувати про лексичне наповнення хореографічних номерів. Оскільки більшість танцювальних епізодів у мюзиклі становлять масові сцени, то для віднайдення й відображення у хореографічній лексиці музичних характеристик героїв, їхніх лейт-інтонацій, їх поліфонічного співіснування, цікавим у використанні будуть такі засоби танцювальної виразності, як: пластична поліфонія, зміна малюнків, пантоміма, виділення хореографічними елементами темпоритму, використання жестів та ін.

Висновки. Майбутнім фахівцям хореографічного мистецтва слід детально та глибоко вивчати нюанси і характеристики різних жанрів постановок для більш суттєвого розуміння і відтворення гармонійної та якісної танцювально-постановчої роботи. Оскільки мюзикл, як жанр хореографічного перфоменсу, є досить незвичним і достатньо складним форматом у відтворенні, вважаю важливим для

кожного фахівця-хореографа набуття досвіду постановок подібних номерів для розширення власного сприйняття означеного музично-танцювального жанру. Адже подібний досвід містить синтез театралізації та режисури, вимагає високого рівня технічної танцювальної підготовки для усіх виконавців масових номерів з їх неординарним лексичним наповненням, а також вміння обіграти сюжет і передавати ідею постановки з опорою на музичну складову мюзиклу, на нотну партитуру.

Література:

1. Татаренко М. Г. (2014) Діяльність хореографа-постановника в масових видовищних заходах *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Вип. 33, 299–304.
2. Новер Ж.Ж. (1965) *Листи про танець і балети*. – Л., М.: Мистецтво.

Наталія БАТЮК

кандидат педагогічних наук, доцент

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

ОСНОВНІ НАПРЯМКИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ЗАСТОСУВАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ МЕТОДІВ РОБОТИ ЗІ ШКОЛЯРАМИ

Підготовка майбутніх учителів безпосередньо пов'язана з реформами середньої освіти, які були започатковані Міністерством освіти і науки України ще у 2016 році. Концептуальні зміни у загальній середній освіті було висвітлено в законі «Про освіту» та концепції «Нова українська школа». Окреслені в означених документах контури майбутньої української школи спонукають до інституційних реформ і заклади вищої освіти, які займаються професійно-педагогічною підготовкою майбутніх учителів.

В процесі підготовки майбутніх учителів у виші, особлива увага приділяється ознайомленню студентів з інноваційними педагогічними технологіями, методами та специфікою їх використання безпосередньо під час проведення уроків. Однак, варто зауважити, що цей процес відбувається у відриві від тих нововведень, які безпосередньо відбуваються в закладах загальної середньої освіти, що не дає майбутньому учителю чіткого розуміння щодо застосовувати інноваційних методів, як дидактичного інструменту впровадження освітніх змін в новій українській школі.

Концепція нової української школи орієнтує вчителів на формування в учнів ключових компетентностей для життя. Саме завдяки сформованим

ключовим компетентностям більш ефективно відбувається реалізація творчого потенціалу особистості. Для того, щоб виокремити основні напрямки підготовки майбутнього учителя музичного мистецтва до застосування інноваційних методів під час роботи зі школярами, необхідно розглянути особливості формування життєвих (ключових) компетентностей учнів на уроках музичного мистецтва.

Розглянемо десять ключових компетентностей, визначених у концепції нової української школи, співвідносячи їх з напрямками підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, на які необхідно орієнтуватися в процесі ознайомлення з інноваційними методами роботи зі школярами.

Отже, перший напрямок, це ознайомлення майбутніх учителів музичного мистецтва з комплексом інноваційних методів, які сприяють ефективному формуванню умінь учнів спілкуватися державною мовою. Це передбачає формування здатності усно висловлювати думки, почуття після прослуховування музичного твору, правильно формулювати факти під час відповідей про творчу діяльність композиторів, тлумачити певні музичні поняття, використовувати мовні засоби під час розкриття емоційно-образного змісту музичного твору, поповнювати словниковий запас у процесі обговорення, інтерпретації та аналізу музичного твору. Варто відзначити, що при використанні майбутнім учителем музичного мистецтва відповідних інноваційних методів для формування означеної компетентності, необхідно враховувати закономірності та педагогічні принципи музичної освіти школярів. Як зазначає О. Я. Ростовський «Педагогічний вплив учителя залежить від вміння зацікавити дітей музикою, обрати доцільну форму спілкування» (О. Я. Ростовський, с 566). Саме тому, важливо майбутньому учителю дотримуватися принципів: художньо-творчого спілкування на уроці; суб'єкт-суб'єктної взаємодії вчителя й учнів та гарантування творчої свободи учнів під час художньої інтерпретації музичного твору.

Другий напрямок передбачає підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва до застосування інноваційних методів для формування в учнів другої ключової компетентності, а саме: «Спілкування іноземними мовами». З огляду на те, що в музичному мистецтві досить багато термінів походить від французької та італійської мов, це передбачає здатність учнів володіти мовленнєвим запасом іноземних слів, розуміти та тлумачити музичні терміни, що прийняті у музикантів та слухачів усього світу. Розуміння учнями цієї «таємної мови» музикантів не тільки розширює культурний кругозір, а й сприяє міжкультурному спілкуванню у просторі музичного мистецтва.

Третій напрямок спрямований на формування математичної компетентності учнів. Варто відмітити, що дана компетентність передбачає

здатність учнів не тільки до математичного способу мислення, а й до логічного, аналітичного і просторового. Виникає питання, якими методами і в процесі якої музично-творчої діяльності можливо формувати математичну компетентність учнів? Як готувати до такої діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва? Тут звернемося до статті С. В. Гловацького, в якій автор влучно зазначає, що «математична компетентність на уроках мистецтва формується через здійснення аналізу музичних творів, розуміння логіки художньої форми, визначення метру, запису ритму, створенні сценічних композицій (імпровізацій) тощо (С. В. Головацький).

Четвертий напрямок підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, полягає у застосуванні інноваційних методів для формування компетентності учнів у галузі природознавства однак засобами музичного мистецтва. Здатність спостерігати за природою, за її змінами дуже добре формується під час сприймання музичних творів, що зображують красу і мінливість природи, відображають різноманітні природні явища «Схід сонця», «метелицю», «дощик», «бурхливе море» і т. і. Завдяки умінню вчителя сконцентрувати увагу учнів на спостереженні, дослідженні та відтворенні художніх образів навколишнього середовища засобами мистецтва, вони починають усвідомлювати важливість гармонійної взаємодії людини з природою. В учнів з'являється бажання зображати явища природи у власній художньо-образній інтерпретації, використовуючи різноманітні засоби музичної виразності для втілення власних творчих ідей.

П'ятий напрямок, це опанування інноваційними методами, які спонукають учнів до оволодіння інформаційно-цифровою компетентністю. Це створення музичних вікторин, підбір музичного матеріалу для тематичних альбомів, здатність здійснювати творчо-пошукову діяльність і оформлювати її результати у вигляді відео-матеріалів, музичних кліпів, віртуальних мистецьких подорожей тощо. Для цього майбутні учителі музичного мистецтва повинні вміти користуватися аудіо та відео редакторами.

Шостий напрямок, спрямовує майбутніх учителів на оволодіння методами, які формують в учнів здатність до: пошуку та засвоєння нових знань в царині музичного мистецтва; ефективного використання інтернет ресурсів для пізнання та творення мистецьких проєктів; критичного ставлення до опрацьованої інформації у процесі задоволення культурних потреб; визначення цілей власного художньо-творчого розвитку та готовність досягати запланованих результатів. Все це сприяє прагненню учнів до самовдосконалення, розширення як художніх інтересів так і власного творчого потенціалу, усвідомлення того, що навчатися потрібно протягом всього життя.

Сьомий напрямок спрямований на формування в учнів здатності до ініціативи та підприємництва, що проявляється в умінні генерувати нові ідеї та втілювати їх у життя. Як зазначає С. В. Головацький означена компетентність на уроках мистецтва проявляється під час «праці в команді для пошуку вирішення художньо-творчих завдань, презентації власних творів, розв'язання творчих завдань, участі в мистецьких заходах» (С. В. Головацький). Саме тому, майбутній учитель музичного мистецтва має вміти організувати таку творчо-пошукову діяльність учнів, бути здатним співпрацювати з учнями при створенні різноманітних мистецьких-проектів, володіти інтерактивними методами, які дозволяють згуртувати колектив учнів навколо виконання творчого проєкту.

Восьмий напрямок пов'язаний з формування в учнів громадянської та соціальної компетентності. Під час вивчення пісень чи прослуховування музичних творів, учитель завдяки мистецтву слова, спілкуючись з дітьми здатен впливати на життєві ціннісні орієнтації підрастаючого покоління, формувати відчуття національної гідності, відповідальності за долю свого народу, усвідомлення своєї причетності до соціокультурних процесів які відбуваються в країні. Велике значення має власна громадянська позиція та ініціативність майбутнього учителя музичного мистецтва, оскільки саме він долучає школярів до участі в громадських мистецьких проєктах, показує приклад активного учасника в організації культурного життя свого села чи міста.

Дев'ятий напрямок підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва пов'язаний з опануванням інноваційних методів які дозволяють формувати обізнаність учнів у сфері культури та здатність до самовираження в процесі музично-творчої діяльності. Варто відмітити, що дана ключова компетентність безпосередньо пов'язана з предметними та міжпредметними компетентностями освітньої галузі «Мистецтво». Для формування в учнів означеної компетентності майбутній учитель має оволодіти методами проведення слухання музики, здійснення художньо-педагогічного аналізу музичного твору та його інтерпретації, методами навчання співу, зокрема формування співацьких навичок; інноваційними методами засвоєння музичних знань тощо. В процесі різних видів музично-творчої діяльності з учнями, учитель впливає на їх емоційно-почуттєву сферу, вчить критично оцінювати твори різних видів мистецтва, знайомить із здобутками національної культури, виховує повагу до музичної культури різних країн світу.

Десятий напрямок підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва пов'язаний із здатністю застосовувати методи, що спонукають учнів до самостійного творення художніх-образів, які зображують красоту природи. Таким чином, виховуючи в учнів повагу до природи та розуміння, що від того, як людство буде ставитися до неї, залежить життя та здоров'я кожної людини.

Варто відмітити, що опанування майбутніми учителями інноваційних методів, що дозволяють у подальшому формувати ключові компетентності учнів, відбувається не тільки поетапно, а й пронизує зміст багатьох загальних та спеціальних (фахових) дисциплін.

Література

1. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи. – К.: Міністерство освіти і науки України, 2016. – 40 с.
2. Ростовський О. Я.
3. Гловацький С. В. Методичні рекомендації щодо вивчення «Музичного мистецтва» в новому 2017-2018 навчальному році [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://bit.ly/3fmSHDd>

Хе ЦЗІНІ

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

ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО- ПРОЄКТУВАЛЬНОГО ДОСВІДУ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Вагоме значення для методики формування художньо-проектувального досвіду майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі фортепіанної підготовки має теоретико-методологічний ґрунт. На основі визначених наукових підходів, які у дослідженні мали концептуальне значення, було розроблено розробка та обґрунтування методичних принципи. У своєму дослідженні ми виходили з позиції того, що освітній процесі, якщо він спрямований на формування певних професійний або суто фахових якостей, умінь, компетентностей майбутніх учителів музичного мистецтва може ґрунтуватися як на загальноновизначених педагогічних принципах, так і на методичних, або часткових. Така назва інколи застосовується в наукових розвідках та дослідженнях. Якщо до загальних педагогічних принципах музиканти науковці відносять таки, як: цілісності, культуровідповідності, естетичної спрямованості, індивідуалізації, рефлексії (Г.Падалка, 2008, с. 149), то вже до суто дидактичних музичних принципів, які мають методичну спрямованість, вчені відносять таки, що належать саме видатним музикантам-педагогам. Зокрема, О.Олексюк (О Олексюк, 2006) актуалізує значущість принципів Б.Асаф'єва, а саме: 1) контраст у музиці та музичному вихованні; 2) художність (збагачення музичної свідомості); 3) імпровізацію (Там саме, с. 94).

Відповідно до науково-методичного студіювання різноманітних досліджень, що присвячені формуванню різноманітних явищ, якостей, умінь, досвіду та компетентностей майбутніх учителів музичного мистецтва звернено увагу на деякі теоретичні положення:

- повна або часткова відповідність методичних/дидактичних принципів науковим підходам, що обґрунтовуються задля побудови методичної системи;
- практико-орієнтований характер методичних/дидактичних принципів, які стають вектором пошуку ефективних інноваційних педагогічних умов та методів.

Так останнім часом дослідники застосовують полімодальний підхід, який є методологічним ґрунтом застосування різних модусів сприйняття музичного образу твору; відповідно до нього застосовується й принцип синестезії сприйняття (Бай Бінь, 2014; Вей Сімін, 2017; Чжоу Є, 2020 та ін.).

У нашому дослідженні також обрано принципи методичного функціонування, які ми обирали відповідно до обґрунтованих наукових підходів.

Так відповідно до *компетентісно-інтенціонального підходу* обрано принципи: стимулювання зацікавленого ставлення до набуття компетентності професійного спрямування фортепіанної підготовки; акцентуації уваги на педагогічному потенціалі фортепіанної підготовки. Відповідно до *когнітивно-рефлексійного підходу* було обрано такі принципи: орієнтація на художньо-проектувальне мислення в процесі фортепіанної підготовки; рефлексії набуття власного досвіду застосування фортепіанної підготовки в художньо-освітньому процесі. Відповідно до *комунікативно-організаційного підходу* обрано наступні принципи: розширення художньо-комунікативного поля фортепіанної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва; послідовного впровадження організаційних інновацій у фортепіанну підготовку. Відповідно до *творчо-проектувального підходу* обрано принципи: стимулювання творчого пошуку проектування освітнього процесу на засадах поліхудожності та полімодальності; опора на самостійність та поетапне оволодіння компетентністю художнього проектування освітнього процесу на основі фортепіанної підготовки.

Література:

1. Бай, Бінь. (2014). *Формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики в процесі фортепіанного навчання* (автореф. дис. канд.пед. наук). Київ. Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова.
2. Вей Сімін. (2017). *Методика формування темпо-ритмічних виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на*

фортепіано навчання (автореф. дис. канд.пед. наук). Київ. Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова.

3. Чжоу Є. (2020). *Проектування фортепіанної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до формування художньо-емоційного досвіду школярів* (автореф. дис. канд.пед. наук). Одеса, ПНПУ імені К.Д.Ушинського.
4. Олексюк, О. (2006). *Музична педагогіка. Навчальний посібник*. Київ.
5. Падалка, Г. (2008). *Педагогіка мистецтва: Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін*. Київ.

Чжен ШАОВЕЙ

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

Науковий керівник Г. Ніколаї

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

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ОБІЗНАНІСТЬ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ-ВОКАЛІСТІВ ЯК ПРОБЛЕМА МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

У музичній педагогіці проблема жанрово-стильової обізнаності фахівців стоїть досить гостро, хоча наукове її усвідомлення знаходиться на початковому етапі свого вирішення – етапі поняттєво-термінологічного аналізу. У першу чергу означене стосується поняття обізнаності, яке, незважаючи на стабільне використання в розмовній практиці і теоретичних розвідках, не має чітко визначених параметрів.

Термін «обізнаність» зазвичай використовується у дефініціях таких понять, як енциклопедизм, ерудиція, компетентність, освіченість. Проте точного визначення обізнаності в словниковій літературі практично не існує, хоча є в наявності багато тлумачень похідного від нього прикметника. Так, академічний тлумачний «Словник української мови» (1970-1980) пояснює значення прикметника «обізнаний» таким чином: *знається на чому-небудь, добре ознайомлений з чимось*. У низці синонімів проаналізуємо, у першу чергу, термін «освіченість».

Поняття «освіченість» походить від родового терміну «освіта». На думку Семена Гончаренка освіта людини становить її духовне обличчя, яке «складається під впливом моральних і духовних цінностей, що є надбанням його культурного кола», при чому «головним є не обсяг знань, а поєднання останніх з

особистісними якостями, вміння самостійно розпоряджатися своїми знаннями (Гончаренко, 1997: 241-242). Екстраполяція означеного на трактовку поняття «освіченість» дозволяє стверджувати, що саме вона «створює образ людини, наприклад, у координатах спілкування з іншими, в уявленнях про неї серед колег, кола друзів та ін. (Реброва & Пань Шен, 2018: 92).

Слід також порівняти семантику понять «освіченість» і «грамотність». Науковці часто визначають освіченість через грамотність, що була доведена до необхідного максимуму. Освіченість свідчить про наявність широкого кругозору та здатність прозирати сенс тих чи інших феноменів.

Ми розуміємо освіченість як індивідуально-особистісний результат процесу набуття освіти, що полягає в умінні фахівця вирішувати проблеми в певних сферах діяльності з опорою на досягнення культури. У цьому зв'язку згадаємо поняття «культурна грамотність» та «функціональна грамотність», причому під останньою слід розуміти спосіб соціальної орієнтації особистості, що інтегрує зв'язок освіти з людською діяльністю.

Аналіз наукової літератури засвідчив, що функціональна грамотність охоплює, у першу чергу, набуття знань і вмінь зі сфери базових кваліфікацій. З іншого боку, слід звернути увагу на формування особистісних якостей, які є необхідними для успішного функціонування в сучасному інформаційному середовищі. Остання позиція на пряму характеризує стан освіченості, оскільки саме вона становить фундамент подальшого професійного розвитку особистості. Зауважимо, що саме індивідуальні параметри освіченості майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва відрізняють їх один від одного завдяки своєрідного набору ЗУН та досвіду їх застосування у процесі власної життєдіяльності, що невідворотно «впливає і на професійний формат прояву та самореалізації особистості серед інших суб'єктів професійної взаємодії» (Реброва & Пань Шен, 2018: 93).

Повертаючись до поняття обізнаності нагадаємо, що в січні 2018 року Європейський парламент і Рада Європейського Союзу затвердили «Рамкову програму оновлених ключових компетентностей для навчання протягом життя» (ANNEX, Electronic resource). Серед виокремлених восьми ключових компетентностей остання в оновленій редакції сформульована таким чином: «компетентність культурної обізнаності та самовираження» (Cultural awareness and expression competence). Означена компетентність передбачає знання місцевих, національних, європейських та світових культур, зокрема мов, спадщини, традицій, культурних продуктів. Отже, саме культурна обізнаність потребує від фахівців-вокалістів ґрунтовних знань жанрово-стильової специфіки музики різних країн і здатності їх використовувати у власній виконавсько-педагогічній діяльності.

Зауважимо, що категорія стилю в мистецтві має вельми широке значення. Всезагальність стильових критеріїв пізнання й оцінки музичного мистецтва дозволяє здійснювати моментальну стильову стратифікацію окремих опусів.

Науковці пояснюють означений феномен синкрезисом категорій загального, особливого та одиничного, що й закономірно призводить до «розфокусованості» самого поняття «стиль». Більш визначено стиль розкривається в предикативній формі («стиль кого» або «стиль чого»).

Наголосимо, що стиль в музиці є одночасно категорією двох рівнів – і ноуменального (мисленневого), і феноменального (явленневого). За результатами аналізу наукової літератури можна систематизувати контексти дефініцій стилю: як системи стійких ознак музичних явищ, як перетин змістових і формальних ознак конкретного музичного твору, як фактор об'єднання або розмежування музичних явищ, як рівновагу інтеграції й диференціації, як багаторівневий та ієрархічний феномен.

Із позицій гегелівської філософії категорії стилю і жанру можна вважати логічними протилежностями, які мають горизонт переходу однієї в іншу. Із позиції діалектики суб'єктивного (стиль) і об'єктивного (жанр), перший спрямований на самоусвідомлення, а другий як об'єктивний феноменом прагне самореалізації в соціумі, тобто здійснення життєвого призначення музики. Саме тому музичні жанри стають класифікаторами цілокшталту музичних творів і форм музикування за їх соціальними функціями.

Стає очевидним, що у підготовці майбутніх фахівців-вокалістів – виконавців і викладачів – обізнаність у жанрово-стильових особливостях музичних творів відіграє важливу роль. Тому в наших подальших розвідках ми будемо поглиблено розглядати питання методологічних можливостей жанрово-стильового підходу.

Література

- Available at: <https://ec.europa.eu/education/sites/education/files/annex-recommendation-key-competences-lifelong-learning.pdf> Дата доступу 10.12.2021
2. Гончаренко, Семен. (1997). *Український педагогічний словник*. Київ: Либідь.
 3. Реброва, О.Є., Пань Шен. (2018). Художня освіченість майбутніх учителів музичного мистецтва в компетентнісній парадигмі. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 2(12), 89-98.

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

КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ МЕТОДИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ФОРТЕПІАНО В ПРОЦЕСІ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ

Дослідження будь-якого феномену, якості, компетентності, умінь тощо, що складає предмет науково-педагогічних досліджень експериментального характеру обов'язково включає процедуру оцінювання початкового рівня або стану їх сформованості у досліджуваних. Така процедура має експериментальний характер, але ґрунтується на теоретично-дослідницьких розвідках, які ставлять за мету: а) визначення компонентів, тобто структуру досліджуваного феномену; б) критерії та показники їх оцінювання; в) добір методів оцінювання, що відповідають визначеним показникам та можуть ефективно виявити рівень або ступень їх сформованості.

Наше дослідження присвячено методичній компетентності майбутніх викладачів фортепіано, але відповідно до сегменту їхньої ансамблево-виконавської підготовки.

Ансамблево-виконавська підготовка – важлива складова цілісної фортепіанної підготовки здобувачів. Вона супроводжує різні види освітньо-виконавського процесу. Так, елементи ансамблевого музикування містяться й в концертмейстерському класі, і в вокально-хоровій підготовці. Домінуючим етапом з набуття виконавської ансамблевої підготовки стає етап навчання в магістратурі. На цьому етапі актуальним є не лише оволодіння грою в ансамблі, а й методична компетентність щодо його викладання здобувачам різних рівнів музичної освіти, як позашкільної, початкової профільної, так і довузівської.

Особлива увага звернена на дослідження Лю Сянь, присвячене методично-спрямованої самореалізації майбутніх учителів музичного мистецтва (Лю Сянь, 2019). Дослідниця вказує на значущість у фортепіанній підготовці такого сегменту, як ансамблева підготовка, зокрема як різновид фортепіанного виконавства (Лю Сянь, 2019, с. 47). Разом з тим, методично-спрямована самореалізація, яку досліджує Лю Сянь не торкається питань ансамблевого виконавства.

Дослідниця Н. Мозгальова вказує на три «диференційовані підсистеми» виконавської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, до яких включає методико-практичну, концертно-виконавську та ансамблеву (Мозгальова, 2009, с. 252). Разом з тим, у представленому доробку також не

наведено акценту та взаємозв'язок ансамблевої підготовки та методичної.

Отже, визначивши актуальність методичної компетентності майбутніх викладачів фортепіано щодо їхньої ансамблево-виконавської підготовки, було розроблено компонентну структуру визначеного феномену (методичної компетентності) в контексті викладання ними ансамблевого музикування.

Так перший компонент – «Методична спрямованість ансамблевого навчання», оцінювався *інтенціонально-мотиваційним критерієм*, з такими показниками: ступінь зацікавленості проблемами методики ансамблевого музикування у межах фортепіанної підготовки; цілеспрямованість в опанування методів навчання ансамблевого музикування. Другий компонент – «Орієнтація в репертуарі для ансамблевого музикування», оцінювався *змістово-пізнавальним критерієм*; його показники: наявність знань щодо різних форм ансамблевого музикування як сегменту фортепіанної підготовки; ступінь орієнтації в музично-ансамблевому репертуарі та його жанрово-стильових особливостях. Третій компонент – «Ансамблева взаємодія та комунікативні диспозиції», оцінювався за допомогою *ансамблево-комунікативного критерію*; його показниками були: ступінь володіння міжособистісними комунікативними якостями (асертивність, емпатія, толерантність); міра володіння художньо-комунікативними ресурсами в ансамблевому музикуванні (артистична взаємодія, художньо-виконавська підтримка, вміння вести художній діалог). Четвертий компонент – «Співтворчість в художньо-образній виконавській інтерпретації та її методична рефлексія», оцінювався за допомогою *методично-творчого критерію*. Його показниками були: якість художньо-герменевтичного аналізу твору для ансамблевого музикування, наявність гармонійності інтеріоризації та екстеріоризації щодо художньої інтерпретації образів творів для ансамбля в методичну площину (кристалізація методичного супроводу інтерпретації).

Література:

1. Лю, Сянь. (2019). *Педагогічні умови методично-спрямованої самореалізації майбутніх учителів музичного мистецтва в системі фортепіанної підготовки* (Дис. канд.пед. наук). Одеса. ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського».
2. Мозгальова, Н. Г. (2009). Методологічні основи успішності інструментально-виконавської підготовки майбутнього вчителя музики. *Наукові праці Донецького національного технічного університету: Серія: Педагогіка, психологія і соціологія*, 5 (155), 250-255. Отримано з <http://ea.donntu.edu.ua/handle/123456789/12162>

Ганна РАЛЮ

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

ВИКОНАННЯ ГАМ НА КСИЛОФОНІ ЯК ЗАСІБ ТЕХНІЧНОГО РОЗВИТКУ МУЗИКАНТА

Анотація. Розглянуто проблему опанування технікою гри на ксилофоні учнями-початківцями. Розкрито значення гам у технічному розвитку виконавця на звуковисотних клавішних ударних інструментах. Виявлено комплекс умінь і навичок учнів у процесі роботи над даним видом інструктивного матеріалу.

Ключові слова: гама, ксилофон, звуковисотний клавішний ударний інструмент, учень-початківець, уміння, навички, «клавіатурна топографія».

PLAYING SCALES ON THE XYLOPHONE AS A MEANS OF TECHNICAL DEVELOPMENT OF A MUSICIAN

Abstract. The problem of mastering the technique of playing the xylophone by beginner students is considered. The importance of scales in the technical development of a performer on pitched keyboard percussion instruments is revealed. The complex of abilities and skills of students in the process of working on this type of instructional material was revealed.

Key words: scale, xylophone, pitch keyboard percussion instrument, beginner pupil, ability, skills, «keyboard topography».

Однією з обговорюваних і досліджуваних проблем у музикознавстві, музичній педагогіці, як вченими теоретиками, так і виконавцями-практиками, є формування виконавської майстерності учнів. Це складний процес, що включає два взаємозалежних між собою компоненти – художньо-творчий і технічний, без яких неможливо досягти досконалого виконання.

Проте, перед тим, як учень-початківець стикається з художніми завданнями, що стоять перед ним при розучуванні та виконанні музичних творів, йому необхідно, в першу чергу, опанувати певними технічними уміннями та навичками. Саме за їх допомогою молодий музикант зможе адекватно інтерпретувати та відтворювати задум композитора. У зв'язку з цим, формування технічних умінь та навичок учнів-початківців потребує особливої уваги. Зазначимо, що їхньому оволодінню, перш за все, сприяє вивчення та відпрацювання різноманітних виконавських вправ, які становлять основу роботи над інструктивним матеріалом у спеціальному класі. Одним із таких видів вправ,

що надає важливе значення щодо розвитку техніки гри на музичному інструменті вважається виконання гам.

Так, Ю. Юцевич визначає «гами» як «частину звукоряду в межах октави, де ступені ладу розташовані послідовно один за одним у висхідному або низхідному порядку» (Юцевич, 2009, с. 48).

Як відомо, у процесі навчання на музичному інструменті учню необхідно ознайомитися з різними видами і способами виконання гам. Слід зазначити, що у класі фортепіано, скрипки, духових інструментів існують вже давно усталені методи роботи над гами, які постійно застосовуються викладачами під час занять. Але стосовно ударних інструментів існують деякі протиріччя.

Виходячи з власного досвіду було виявлено, що роботі над інструктивним матеріалом під час навчання гри на ксилофоні, зокрема, над гами, приділяється недостатньо уваги. У більшості випадків їх вивчення носить хаотичний характер і відбувається тільки перед проведенням заходів поточного контролю.

Окрім цього, технічні складнощі, які виникають у процесі роботи над художнім репертуаром, здебільшого відпрацьовуються на основі матеріалу музичних творів учнів. Тут треба зазначити, що застосування такого методу роботи більш виправданий для учнів з певною виконавською підготовкою, а на початковому етапі навчання – може «відтягнути» цей процес. І пов'язано це з тим, що учню, який стикається з новими технічними завданнями лише у музичному творі, доведеться витратити більше зусиль і часу для ознайомлення з принципами їх виконання, а потім й на вивчення у тому вигляді, в якому вони представлені в композиції. Саме тому вивчення гам і різноманітних технічних вправ, які спрямовані на оволодіння певними прийомами гри на інструменті, вбачаються ефективними в подальшій роботі над художнім репертуаром.

У цьому контексті необхідно визначити, яким саме виконавським умінням та навичкам сприяє опанування гами учнями на початковому етапі навчання гри на ударних інструментах. В першу чергу, гра гам допомагає учню-початківцю пристосуватися до так званої «клавійної топографії» інструмента. Незважаючи на те, що поняття «клавійна топографія» отримала широке розповсюдження серед учених – провідних теоретиків-музикантів та виконавців, саме слово «топографія» тісно пов'язане з геодезією. У великому тлумачному словнику сучасної української мови «топографія» трактується як «опис місця та розміщення окремих ділянок або органів стосовно один одного» (Великий тлумачний словник сучасної української мови). Саме з цієї позиції, на нашу думку, слід розглядати клавійну топографію інструмента.

Необхідно зазначити, що розташування пластин звуковисотного клавійного ударного інструменту, їх ширина та довжина, можуть варіюватися у

залежності від виду інструменту, його діапазону і навіть моделі, що врешті-решт, може вплинути на якість виконання навіть професійних музикантів.

Так, Г. Брейєр, відомий американський виконавець ХХ століття, в інтерв'ю з Р. Ейлзом згадує випадок, який стався на одному з концертів, де їхньому колективу прийшлося грати на мексиканській маримбі, розташування пластин якої відрізнялося від американських аналогів: «Одного разу нас запросили пограти у місті Брансвіку. Для виступу організатори підготували декілька мексиканських маримб і запропонували зіграти на них. Ми були збентежені, оскільки все було дуже незрозуміло та заплутано, для того, щоб знайти необхідні ноти на інструменті» (Eyles, 1989, с. 43).

Аналогічна ситуація може виникнути, якщо учню запропонувати під час гри на дворядному ксилофоні перейти на чотирирядну конструкцію. Слід акцентувати увагу, що чотирирядна конструкція наразі вже втратила свою популярність і не використовується у педагогічній та виконавській практиці. Але в середині ХХ століття виконавцю треба було опанувати вміннями та навичками гри на обох із них. Цікавим є те, що «клавійатурна топографія» цих інструментів кардинально відрізнялася не тільки одна від одної, але й сама конструкція чотирирядного інструменту, включаючи розташування, ширину, довжину пластин та їх кількість до 1950 року не мала єдиного стандарту. Це було пов'язано з тим, що було відсутнє промислове виробництво інструменту і кожен з них виготовлявся або самостійно музикантом, або певним майстром.

З огляду на те, що «клавійатурна топографія» звуковисотних клавійшних ударних інструментів може мати свої особливості, саме виконання гам може сприяти прискореному звиканню до неї.

Слід зазначити, що будь-яка гама має свій унікальний «рельєф». Дворядний ксилофон сконструйований таким чином, що пластини при виконанні гами до-мажор, знаходяться на плоскій поверхні і відповідно руки музиканта рухаються по прямолінійній траєкторії. Але, як тільки виконавець стикається з тим, що йому доводиться виконувати гаму з бемолями та дієзами, рельєф гами видозмінюється. Це, в свою чергу, потребує від музиканта певного корегування, зв'язаного з переміщенням рук з нижнього ряду пластин на верхню, а також зміни положення палок у процесі гри. У зв'язку з цим, при виконанні гами з різним «рельєфом» учень не тільки пристосовується до кожного з них, але й поступово оволодіває автоматизованими навичками необхідних виконавських дій.

Виконання гам також сприяє закріпленню та розвитку координаційних навичок. У процесі їх виконання на ксилофоні використовуються вертикальні рухи рук, що пов'язані із замахом і безпосередньо ударом по пластині інструмента, а також горизонтальні рухи – перехід з одної «клавіші» на іншу.

Окрім цього, розучування та виконання гам на початковому етапі виконує ще одну важливу функцію, а саме, формують знання учня про мажорний та мінорний лад, тональності та їх співвідношення, а також надають уяву про структуру різних видів гам.

У процесі роботи над гами на звуковисотних клавішних ударних інструментах, зокрема, на ксилофоні, викладачу необхідно позначити коло завдань. Серед основних можна виокремити такі: дотримання метроритмічної точності виконання, рівності звучання, певної динаміки, артикуляції, темпу, аплікатури тощо.

Отже, виконання гам на музичних інструментах, зокрема, на ксилофоні, є важливою складовою технічного розвитку музиканта, завдяки яким можна також навчитися орієнтуватися у будові клавіатури, вдосконалити координацію рухів, розвинути метроритмічні та слухові здібності тощо. Розучування гам не повинно відбуватися тільки для моніторингу навчальних результатів учнів під час заходів поточного контролю, їх відпрацювання має зайняти важливе місце у щоденній системі професійної підготовки музиканта. Кожному викладачу класу ударних інструментів слід більш ретельніше підходити саме до методики роботи над таким видом інструктивного матеріалу, яка, у свою чергу, повинна бути структурованою та ефективною для технічного розвитку кожного учня.

Література

1. Бусел, В. Т. (Ред.). *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Топографія. Відновлено з <https://slovnyk.me/dict/vts/топографія>.
2. Юцевич, Ю. Є. (2009). *Музика. Словник-довідник* (вид. 2-ге, переробл. і доп.). Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. Відновлено з <https://archive.org/details/dovidnyk2003/page/n1/mode/2up>.
3. Eyles, R. (1989). *Ragtime and novelty xylophone performance practices* (degree of Doctor of Musical Arts). Catholic University of America. Washington, D.C.

Го ЯНЬЦІОНЬ

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

ДІАГНОСТИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ДИДАКТИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ

Актуальність теоретичних розвідок щодо формування художньо-дидактичної компетентності майбутніх викладачів вокалу в межах їхньої фахової підготовки побільшується потребою в розробці відповідного методичного

супроводу і діагностичного інструментарію задля експериментальної перевірки його ефективності. Необхідною процедурою на цьому шляху стає діагностика ступеню сформованості художньо-дидактичної компетентності майбутніх викладачів вокалу. Наголосимо, що художній складник означеної компетентності стосується здатності створювати яскраві художні образи засобами вокалу, а дидактичний – засвоєння технологічних аспектів опанування вокалу та набуття здатності створювати методичний контент вокальної підготовки задля використання у власній педагогічній діяльності.

Розробка діагностичного інструментарію щодо визначення ступеня сформованості художньо-дидактичної компетентності майбутніх викладачів вокалу тісно корелюється з її структурою та завданнями освітнього процесу. Зауважимо, що під час опанування вокальної техніки слід звертати увагу на співацьку поставу, формувати навички дихання, звукоуворення, звуковедення та дикцію. Важливим аспектом художньо-дидактичної компетентності вважаємо співацьку установку як внутрішню психофізіологічну готовність вокаліста до художньо-виконавського акту. Співацька установка має зовнішні прояви (пряма постава, положення рук, ніг, голови, рота, щелепи, міміка обличчя, вираз очей, м'язова розкутість), а також включає оптимальний психічний стан (вокально-творчого спокою), відповідні уявлення про якість звуку і вокально-тілесні схеми, стан під час співу м'якого піднебіння, гортані, язика, налаштованість на внутрішній настрій, відповідний емоційному змісту художнього образу тощо.

Діагностика якості вокального дихання стосуються, в першу чергу, навичок легкого, безшумного вдиху через ніс або комбінованого. Не слід піднімати плечі та ключиці. Потрібно напрацьовувати навички глибокого вдиху, коли нижні ребра розсуваються в сторони, а живіт виступає вперед. Після вдиху потрібно затримати повітря і тільки потім робити видих, здійснювати контрольоване, плавне співоче дихання, відчуваючи діафрагму, здійснюючи оперте співоче звуковидобування.

Стосовно звукоуворення і звуковедення зауважимо, що на заняттях повинні переважати м'яка подача звуку, а в ротоглотці – положення позіхання. Оскільки передумову якісної фонації, що передбачає округлий, протяжний спів голосних у співочому куполі, становлять відчуття піднесеного м'якого піднебіння, високої співочої позиції звуку і спів перехідних нот у високій позиції, їх наявність теж слід ураховувати під час розроблення діагностичного апарату. У цьому зв'язку не слід забувати і про дикцію, що повинна відрізнитись чіткою вимовою приголосних і бути близькою до твердого неба та верхніх зубів.

Розробка діагностичного інструментарію задля оцінювання стану сформованості художньо-дидактичної компетентності майбутніх викладачів вокалу передбачала визначення відповідних критеріїв та показників. З огляду на компонентний склад досліджуваного феномену (світоглядно-мотиваційний, вокально-дидактичний, продуктивно-прогностичний компоненти) і те, що критерії є ідеальними зразками, з якими порівнюється його реальний стан, ми вирізняємо художньо-мотиваційний, когнітивно-праксеологічний і творчо-самопроектувальний критерії, за допомогою яких можна визначати ступень відповідності наявного рівня сформованості художньо-дидактичної

компетентності майбутніх викладачів вокалу еталону. Показники містять характеристики найважливіших аспектів означених нами критеріїв. Отже, оцінювання рівня сформованості художньо-дидактичної компетентності майбутніх викладачів вокалу відбувається і за проявом відповідних показників, які корелюються зі змістом її компонентів.

За результатами аналітико-синтетичних розвідок ступінь сформованості світоглядно-мотиваційного компоненту художньо-дидактичної компетентності майбутніх викладачів вокалу оцінюється за світоглядно-мотиваційним критерієм згідно з такими показниками: міра сформованості художньо-ціннісних орієнтацій; наявність потреби усвідомлення можливостей і меж пізнання світоглядно-теоретичних основ вокальної педагогіки; міра вмотивованості до засвоєння художньо-дидактичного контенту вокальної підготовки.

Показниками сформованості вокально-дидактичного компоненту за когнітивно-праксеологічним критерієм виступають міра художньо-дидактичної (жанрово-стильової та технологічної) грамотності у сфері вокальної педагогіки, ступінь оперативності та варіативності у визначенні вокально-технічних і дидактичних прийомів, а також здатність до художньо-дидактичного моделювання.

Ступінь сформованості продуктивно-прогностичного компоненту художньо-дидактичної компетентності майбутніх викладачів вокалу оцінюється за творчо-самопроєктувальним критерієм згідно з такими показниками: вміння досконало розробляти і впроваджувати дидактичні матеріали з фахово орієнтованих дисциплін, міра здатності до результативної апробації власних дидактичних матеріалів у середовищі здобувачів-вокалістів, спроможність до самопроєктування власної траєкторії досягнення художньо-дидактичної досконалості у сфері вокально-педагогічної діяльності.

Діагностичний інструментарій дослідження проблеми формування художньо-дидактичної компетентності майбутніх викладачів вокалу містить також низку спеціально підібраних методів, зокрема: анкетування, самооцінювання, спостереження, творчо-інтерпретаційні і самокорекційні завдання, експертне оцінювання, математичні методи дослідження для статистичної обробки результатів тощо. Їх докладний опис буде запропоновано у нашій наступній публікації.

Янь ПЕН

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

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ В НАУКОВОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ

Проблема формування міжкультурної компетентності дітей та молоді

актуалізується сьогодні в науковому просторі України й Китаю з огляду на суперечності між глобалізаційними тенденціями розвитку міжнародного співтовариства, що має намір нівелювати національні культури, та потребою зберегти й примножити національні культурні надбання. У діалозі культур «Схід – Захід», зокрема в його освітньому секторі, міжкультурна компетентність його учасників грає вагомую роль. Особливого значення набуває набуття міжкультурної компетентності майбутніми викладачами вокалу з Китаю, які навчаються в українських вишах. Із одного боку, опанування китайськими здобувачами європейського вокального мистецтва з необхідністю передбачає формування у них міжкультурної компетентності, а з другого боку в діалозі двох культур залишається місце для збереження етнокультурних співочих традицій. Оскільки кожна нація володіє власним культурним спадком, зокрема, досвідом виховання дітей та молоді, що бере початок у фольклорі й узагальнюється в етнопедagogіці, саме вони стають підґрунтям формування етнокультурної компетентності як частини міжкультурної компетентності майбутніх викладачів вокалу. Тому розгляд проблеми формування означеного феномену в процесі вокальної підготовки саме на часі.

Усвідомлення важливості проблеми міжкультурної підготовки майбутніх педагогів, дозволяє К. Юр'євій виокремити в освітньому просторі України низку суперечностей, серед яких вирізняємо суперечність «між культурним різноманіттям населення України та недостатньою увагою сучасної національної системи освіти до проблеми підготовки молодого покоління до життєдіяльності в умовах етнокультурно строкатого суспільства» (Юр'єва, 2016: 7). На соціально-педагогічному рівні дослідниця відзначає суперечність між суспільним запитом на педагогічні кадри, які здатні до ефективної професійної діяльності в умовах етнокультурного різноманіття сучасного суспільства, та відсутністю відповідних освітніх стратегій (там само).

У контексті вирішення проблеми формування міжкультурної компетентності майбутніх викладачів вокалу нагадаємо, щопід поняттям «етнічна культура» зазвичай розуміють сукупність етнічно специфічних елементів, які виконують етнідиференціальну та етноінтегративну функції. Запропонований нами науковий дискурс стосовно формування міжкультурної компетентності майбутніх викладачів вокалу з необхідністю включає питання національної ідентичності й ментальності. Слідом за Р. Демчуком під ментальністю у метафізичному сенсі розуміємо світоглядні установки, картину світу, що є властивою для певного народу. Науковець стверджує: ментальність є категорією спіритуалістичною «як дух/душа колективного суб'єкта – народу/нації» (Демчук, 2018: 412). У той же час менталітет як окремий аспект ментальності втілюється (тобто є тілесною категорією) «через спосіб життя,

«соціальний габітус» окремих індивідуумів» (там само). Науковець стверджує, що ментальність є сформованою через архетипи/патерни, а менталітет натомість є зумовленим практиками/репрезентаціями. Усі наші міркування «стають чинними лише тоді, коли ми приймаємо рішення діяти на їх підставі. Якщо ментальність – це матриця/схема, то менталітет – атитюд/інтенційність» (там само).

Для розуміння місця категорії ментальності у дослідженні проблеми формування міжкультурної компетентності майбутніх викладачів вокалу слід звернутись ще до одного положення, сформульованого у дисертації Р. Демчука, який вважає «ментальність за смислову матрицю певного народу, що «структурується завдяки символам, образам, метафорам, які суб'єкт шляхом рефлексії трансформує у свій внутрішній світ та реалізує у культурному контексті й досвіді існування» (Демчук, 2018: 412).

Насамкінець наголосимо на взаємозалежності феноменів ментальності й ідентичності, де ментальність включає самоусвідомлення, менталітет – самовираження, а ідентичність корелюється з переконаннями та співвідноситься з раніше усвідомленими ідеалами й моделями поведінки, власне виступаючи об'єктивацією ментальності.

На продовження наукового дискурсу звернемось до розвідок О. Коваленка, який у структурі міжкультурної компетентності вбачає компоненти (соціокультурний, комунікативний, лінгвістичний і психологічний), за допомогою яких індивід може успішно спілкуватись і взаємодіяти з представниками різноманітних культур (Коваленко, 2021: 121–129)

У науковому освітньому просторі привертає увагу оригінальна ідея Є. Хачатрян щодо необхідності формувати міжкультурну дискурсивну компетентність. Дослідниця визначає останню як інтегративне утворення, що характеризується особистісними якостями, які реалізуються через умотивованість стосовно міжнародної співпраці, через спрямованість на толерантність міжкультурної комунікації, передбачають рефлексивність стосовно перебігу міжкультурної комунікації та її результатів (Хачатрян, 2020). На думку наукині міжкультурна дискурсивна компетентність також включає системні знання із сфери професійного й ділового дискурсу, дискурсивні уміння й навички усного та писемного мовлення, які реалізуються у процесі професійно-ділової взаємодії з агентами інших культур (Хачатрян, 2020: 183).

Нагадаємо думку дослідників щодо вирішення двох основних проблем, які виникають під час міжкультурної взаємодії здобувачів-музикантів: по-перше, як зберегти власну культурну ідентичність, а по-друге – як засвоїти цінності чужої культури (Ван Бінбін, & Ніколаї, 2021). Українські дослідники пропонують вирішення означеної проблеми через чотири основні стратегії формування

міжкультурної компетентності особистості: асиміляцію, сепарацію, маргіналізацію та інтеграцію (Самойленко, 2013: 87).

На нашу думку, найбільш ефективною з перерахованих стратегій може бути інтеграція. Саме вона пропонує майбутнім викладачам вокалу збереження власної культурної ідентичності поряд з одночасним привласненням культурних цінностей інших суб'єктів комунікації. Наголосимо, що привласнення інокультурних цінностей вимагає цілеспрямованих зусиль щодо їх усвідомлення, а не як у випадку інтуїтивної інкультурації в межах рідної культури..

Література

1. Ван Бінбінь & Ніколаї, Г. (2021). Структура транскультурної компетентності магістрів музичного мистецтва. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 5(109), 305-316
2. Демчук, Р. В. (2018). *Міфопоетика як засіб моделювання української ідентичності: культурно-цивілізаційний контекст* (дис. докт. культурології: 26.00.01 – теорія та історія культури (культурологія)). Київ.
3. Коваленко, О. В., & Єпик Л. І. (2021). Принципи та механізми формування міжкультурної компетентності майбутніх фахівців з музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, (197), 121-129
4. Самойленко Н. (2013) *Міжкультурна компетентність майбутніх фахівців гуманітарного профілю*. Київ : Рібест., 411
5. Хачатрян Є. (2020) *Формування міжкультурної дискурсивної компетентності майбутніх фахівців з економіки в процесі вивчення гуманітарних дисциплін* : дис. канд. пед. наук. Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця
6. Юр'єва, К. А. (2016). *Порівняльна етнопедагогіка в професійній підготовці майбутніх учителів початкових класів*. Харків: Вид. Рожко С. Г.

Валерія ЄРЕМЕНКО

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

Науковий керівник Г. Ніколаї

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

РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДОШКІЛЬНИКІВ: НАУКОВИЙ ДИСКУРС

***Анотація.** У статті презентовано результати аналізу широкого кола наукових джерел, які свідчать про актуальність проблеми розвитку здібностей дітей дошкільного віку в психолого-педагогічних дослідженнях. Показано існування різноманітних підходів до вирішення питань щодо природи здібностей і шляхів їх розвитку у різних видах діяльності, зокрема – хореографічній. Запропоновано компонентну структуру хореографічних здібностей.*

***Ключові слова:** хореографічні здібності, діти дошкільного віку, розвиток, компонентна структура*

Науковий дискурс засвідчив, що проблеми розвитку здібностей мають різні аспекти розгляду: філософський, соціокультурний, педагогічний, психологічний, музикознавчий, хореологічний тощо. Важливою теоретичною основою нашого дослідження вважаємо теорію розвитку творчих здібностей, яку розробляють численні науковці з різних країн (Л. Виготський, В. Крутецький, Г. Костюк, О. Леонтєв, С. Рубінштейн, К. Роджерс, С. Торренс та ін.), визначаючи означений феномен як психічні властивості індивіда, що регулюють його досягнення або властивості, що реалізують окремі психічні функції і виявляються в успішності засвоєння і реалізації діяльності тощо. Питання творчих здібностей (їх сутності, компонентної структури, критеріїв діагностики, методів і прийомів формування) наявні у роботах І. Беха, В. Моляко, Д. Гілфорда, А. Маслоу, Д. Томсона та ін.).

Дотичним до нашого дослідження є теорія розвитку музичних здібностей та концепція взаємозалежності здібностей та обдарованості Б. Теплова (Теплов, 1985 а). Саме Б. Теплов закладає фундамент досліджень здібностей, в яких їх розвиток залежить від особливостей конкретної діяльності, а особистісна природа здібностей відходить на другий план. У цьому зв'язку науковець називав здібностями лише ті індивідуальні особливості, які сприяють успішності певної діяльності (Теплов, 1985 б: 16). Він стверджував, що розвиток є

атрибутивною характеристикою здібностей, і вважав абсурдним поняття «здібність, що не розвивається» (Теплов, 1985 б: 305).

На думку К. Платонова, у структурі особистості є два метакомпоненти – здібності і характер, які за вертикаллю охоплюють всі її рівні – від біологічно визначених, ієрархічно нижчих, до соціально зумовлених, вищих (Платонов, 1986: 102). Науковець також дотримується діяльнісної концепції щодо розвитку здібностей

Науковий дискурс стосовно розвитку здібностей дітей дошкільного віку дозволяє згадати думку Світлани Науменко: «Діагностування музичних здібностей охоплює різні сфери психіки дитини (емоційну, психомоторну, кінестетичну, слухову)» (Науменко, 2015: 15). Отже, можна припустити, що розвиток хореографічних здібностей спирається на вроджені кінестетично-психо-моторно-емоційні властивості дитини.

На думку Олени Мартиненко хореографічні здібності як індивідуальні особливості, завдяки яким можливі успішне засвоєння й виконання хореографічної діяльності, мають таку компонентну структуру: анатомо-фізіологічні дані, музично-ритмічні дані, артистичні дані, мотиваційно-особистісні особливості (Мартиненко, 2020). З опорою на принципи класифікації музичних здібностей Б.Теплова та С.Науменко вважаємо, що цілокшталт хореографічних здібностей складається з:

- анатомо-фізіологічних предиспозицій (пропорції тіла, індивідуальних характеристик постави, виворітності тазостегнових суглобів і стоп, гнучкості тіла, висоти підйому стопи, легкості танцювального кроку, політності стрибків, ступеня координації рухів);
- відчуття музичного темпо-ритму (відчуття темпу музичного супроводу, здатність рухового відтворення музичних ритмо-формул, здібність до пластичного відтворення музичних образів);
- емоційна вразливість (здатність відчувати і пластично відтворювати емоційну виразність хореографічних образів);
- артистичні здібності (рухлива міміка, виразна пантоміміка, чуття пози, здатність до художньо-образного перевтілення та пластично-рухової імпровізації).

Наголосимо, що успішний розвиток хореографічних здібностей можливий лише за умови спрямованості особистості на хореографічну діяльність, тобто сформованість відповідних мотиваційно-ціннісних орієнтирів, сталого інтересу до хореографічного мистецтва, енергійності, наявності вольових якостей, які забезпечують високу працездатність і стресовідпорність.

Література

1. Мартиненко, О. (2020). *Методика роботи з хореографічним колективом: Теорія і практика*. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні.
2. Науменко, С. О. (2015). Особливості діагностики музичних здібностей дошкільників. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*, 10, 15-18.
3. Теплов, Б. М. (1985а). Способности и одаренность. В *Избранные труды: В двух томах* (Т. 1, стр. 15–41). М: Педагогика.
4. Теплов, Б. М. (1985б). *Психология музыкальных способностей*. М.: Педагогика.
5. Платонов, К. К. (1986). *Структура и развитие личности*. М.: Наука.

Арутам Ернесто КАСТІЛЬЙО ЕСПІНОЗА

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

Інга ХМЕЛЕВСЬКА

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

ТВОРЧІСТЬ У МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА ЯК АКМЕВЕРШИНА ФАХОВОГО РОЗВИТКУ

***Анотація.** Дослідження присвячене вивченню феноменології та функцій творчості в проєкції музично-виконавської діяльності майбутнього педагога-музиканта. Визначено, що творчість, як процес, є вищою формою відтворення музично-виконавської діяльності, який, з одного боку, вимагає сформованості достатнього рівня фахових умінь майбутнього педагога-музиканта, а з іншого - стимулює процес його подальшого фахового зростання. На основі з'ясованого встановлено, що творчість є передумовою реалізації професійного потенціалу згаданого фахівця та чинником, що сприяє досягненню особистого найвищого рівня його фахового розвитку – акме.*

***Ключові слова:** творчість, майбутній педагог-музикант, професійний потенціал, акме, фаховий розвиток, музично-виконавська діяльність.*

CREATIVITY IN THE MUSICAL-PERFORMING ACTIVITIES OF THE FUTURE MUSIC TEACHER AS THE ACME OF PROFESSIONAL DEVELOPMENT

***Annotation.** The research is devoted to the study of the phenomenology and*

functions of creativity in the projection of musical and performing activity of the future music teacher. It is determined that creativity, as a process, is the highest form of reproduction of musical and performing activity, which, on the one hand, requires the formation of a sufficient level of professional skills of the future music teacher, and on the other hand, stimulates the process of his further professional growth. Based on the findings, it was established that creativity is a prerequisite for the realization of the professional potential of the mentioned specialist and a factor contributing to the achievement of the highest level of personal professional development - acme.

Keywords: *creativity, future music teacher, professional potential, acme, professional development, music performing activity.*

Актуальність. Музично-виконавська діяльність майбутнього педагога-музиканта є своєрідним смисловим ядром його фахової підготовки. Осягнення творів музичного мистецтва, вивчення їх художньо-стильових рис, естетичних основ, опанування виконавською майстерністю тощо – це предметне поле музичної освіти, опанування елементами якого необхідне для майбутнього фахівця. Особливого значення в цьому процесі набуває феномен творчості. На сьогодні не піддається сумніву те, що саме активізація творчості - творчого мислення, творчого підходу – в музично-виконавській діяльності майбутнього педагога-музиканта зумовлює можливість досягнення її найвищих результатів. Такими результатами вважається художність та оригінальність виконавської та педагогічної інтерпретації музичного твору, формування умінь застосування нестандартних та ефективних підходів до організації музично-освітнього процесу, спроможності до забезпечення оптимальних педагогічних умов для інтенсивного творчого розвитку учасників такого процесу тощо. Можна сказати, що досягнення наведених результатів є вищим рівнем та кінцевою метою фахової музично-педагогічної підготовки, її акмевершиною. Разом із цим, творчий процес є складним у контексті можливості його системного вивчення, оскільки об'єктивними характеристиками творчості є суб'єктивність, спонтанність та варіативність. У зв'язку з цим актуальним представляється системне дослідження феномену творчості в музично-виконавській діяльності майбутнього педагога-музиканта, особливостей та функцій даного феномену, яке урахувало б його суб'єктивно-зумовлені передумови, зокрема чинники спрямованості особистості на досягнення акмевершин власного фахового розвитку.

На основі з'ясованого в якості *мети* дослідження визначено вивчення феноменології та функцій творчості в музично-виконавській діяльності майбутнього педагога-музиканта в проєкції професійно-особистісного зростання згаданого фахівця.

Аналіз літературних джерел показав, що феномен творчості майбутніх музикантів-педагогів потрапляє у фокус уваги науковців у процесі дослідження різноманітних аспектів фахової підготовки та професійного розвитку згаданих фахівців. Зокрема, як простір для творчого самовираження майбутнього педагога-музиканта досліджено мистецько-освітній процес А. Растригіною та С. Дьомінім (2010); питанню формування досвіду творчої діяльності згаданих фахівців присвячено дослідження І. Дікуна (2018); Чжоу Лянлян (2019) вивчено проблему формування творчої індивідуальності майбутнього педагога-музиканта.

У праці І. Шевченко феномен творчості розглянуто в контексті забезпечення професійного саморозвитку майбутнього педагога-музиканта. За висновком ученої, специфіка фахової діяльності згаданого фахівця зумовлює наважливість складової «прагнення до творчої самореалізації» у змісті процесу його професійного самовдосконалення (Шевченко, 2011, с.204).

Дж. Роулі, Д. Бенет та А. Рейд (Rowley, Bennett, & Reid, 2016) вивчають творчість як багатофункціональний феномен, який впливає на всі напрями, що забезпечують професійне самовдосконалення педагога-музиканта – кар'єрне зростання, особистісний розвиток, підвищення рівню музично-виконавської, педагогічної, методичної компетентностей тощо.

Роль, яку відіграє творчість у процесі адаптації молодих фахівців музично-мистецької галузі до умов фахової діяльності проаналізували С. Юті та К. Літлтон (Juuti & Littleton, 2012). За висновком учених, негативний вплив на процес такої адаптації відтворює протиріччя між високою мірою зорієнтованості музично-фахової підготовки у вишах на традиційні підходи та реаліями професійної діяльності музиканта (як педагога, так і виконавця). Як пишуть науковці, такі реалії, зокрема очевидні непередбачуваність та невизначеність умов діяльності, вимагають від музиканта високі міри креативності та сформованості вмінь самоорганізації і «творчого професійно-особистісного самоконструювання» (Juuti & Littleton, 2012, p. 21)

Грунтовно вивчено феномени «творчої самостійності», «творчої самореалізації» та «творчо-продуктивної діяльності» студентів-музикантів О. Ребровою. Учена пов'язує перелічені феномени та процеси із формуванням здатностей самопідготовки та фахової самореалізації, та доводить доцільність опори в даному процесі на концепцію акмеології та, зокрема, акмеологічний підхід.

Загалом, аналіз музично-педагогічних досліджень довів: учені спільні в тому, що творчість відіграє значну роль у прагненні майбутніх педагогів-музикантів до самовдосконалення як процесу реалізації їх власного потенціалу фахових здібностей та особистісних якостей на шляху досягнення власної

акмевершини професійно-особистісного розвитку.

Основний зміст. Для вивчення феноменології та функцій творчості необхідно уточнити, чим саме по суті є даний феномен. Філософська думка пропонує інтегральний погляд на феномен творчості, адже розглядає його буття одночасно у двох площинах. По-перше, творчість пов'язана із феноменом діяльності, зокрема, із «..продукуванням нових результатів» певної діяльності (Шинкарук, 2002, с. 630). Отже, творчість є процесом і результатом людської діяльності, спрямованої на вироблення нових оригінальних артефактів (матеріальних чи ментальних). По-друге, творчість є процесом, що детермінується внутрішніми ментальними та рефлексивними процесами індивіда. Як визначає В. Шинкарук (2002), творчість – це «...продуктивна діяльність за мірками свободи та оновлення, коли зовнішня детермінація людської активності змінюється внутрішньою самовизначеністю» (Шинкарук, 2002, с. 630).

Таким чином, творчість пов'язана із внутрішніми психологічними процесами, що відбуваються у свідомості та підсвідомості індивіда, у більшому ступені, ніж із зовнішнім об'єктивним впливом довкілля. Це цілком кореспондується із поглядами Дж. Гілфорда (Guilford, 1959), який обґрунтував концепцію дивергентного (творчого) мислення в основі творчого процесу. Як довів Дж. Гілфорд – таке мислення неможливо розглядати поза активністю безсвідомого, адже певні етапи процесу творення здійснюються поза простором інтелектуального контролю та призводять до виникнення феномену *інсайту* – раптового осяяння (Weiss, et al., 2021).

Тісний зв'язок творчості із внутрішніми психологічними процесами у сферах свідомого та підсвідомого зумовлює потенціал даного феномену стосовно забезпечення процесів саморозвитку та самовдосконалення, які, у свою чергу, досліджуються вченими на засадах акмеологічного підходу. За слушним спостереженням К. Сергєєвої (2007; 2012), саме з позицій акмеології можливо розглянути як цілісний процес розвитку особистості майбутнього педагога-музиканта «...в професійній діяльності на різних етапах її становлення – від професійного самовизначення до самореалізації як вершини професійної діяльності» (Сергєєва, 2012, с. 5). Спираючись на дієвість акмеологічного підходу вчена конкретизує низку складових такої самореалізації, серед яких, окрім відповідної особистісної спрямованості та ціннісного ставлення до професійного зростання, виділяє «...здатність до співтворчості, міжособистісної взаємодії з учнем, взаємного збагачення новими особистими змістами» (Сергєєва, 2007, с. 86).

О. Реброва розглядає рух майбутнього вчителя музики до акмевершин фахового розвитку як процес здійснення «...якісних змін особистості фахівця,

що є наслідком вектору розвитку від сталості якостей через активізацію саморозвитку до вищої ланки — творчої самостійності» (Реброва, 2014, с. 149). Таким чином, у центрі уваги опиняється творчий професійний потенціал особистості майбутнього педагога-музиканта, реалізація якого уможливується на тлі прагнення досягти «бездоганності» (за висловом О. Ребрової) у фаховій діяльності – певного рівня творчої педагогічної взаємодії у музично-освітньому процесі, який характеризується зорієнтованістю, у першу чергу, на повноцінне засвоєння мистецтва та творче самовираження в ньому (Реброва, 2014, с. 149-150).

Зумовленість творчого процесу особистісними рисами та пов'язаність творчості із психологічними механізмами зумовлює необхідність вивчення питання з погляду психології. Аналіз у даному напрямі, зроблений Дж. Кауфманом та Р. Стернбергом (Kaufman & Sternberg, 2010) довів, що в проєкції психологічного дослідження творчість не може розглядатися у відриві від особистості та її діяльності. При цьому, важливим аспектом, пов'язаним із контекстом творчості, є результативність діяльності. Як пишуть учені, творча діяльність може вважатися такою лише за умов, якщо в її результаті продукується щось: а) інноваційне; б) високоякісне; в) корисне .

Екстраполюючи дані висновки в проєкції фахового розвитку майбутнього педагога-музиканта можна стверджувати, що, застосовуючи творчий підхід та власний професійний потенціал задля досягнення найкращих результатів фахової діяльності відбувається наближення майбутнього педагога-музиканта до акмевершин власного фахового розвитку. Означений ракурс вивчено Вчений доходить висновку, що фахове зростання відбувається завдяки сформованості системи *творчих диспозицій* педагога-музиканта – конструкту, що відповідає за прагнення активізації творчості задля вироблення стратегій вирішення усіх завдань фахової діяльності. Такі стратегії, як пише вчений, спрямовують педагога-музиканта на розвиток у собі: а) чуйності, гнучкості та імпровізаційності; б) стійкості до невизначених умов діяльності; в) дивергентного мислення (метафоричне сприйняття, генерація нових художніх ідей та поєднання їх із інноваційними методами)

Висновки. Таким чином, творчість є феноменом, який: а) утілює процес та результат створення індивідом нових оригінальних артефактів; б) є тісно пов'язаним із феноменом мислення та специфікою протікання психологічних процесів індивіда, у тому числі, на підсвідомому рівні. Функції творчості досліджуються в проєкції виконання індивідом певної діяльності, при цьому активізація творчого підходу вбагатьох визначає її якісний результат. У зв'язку з цим, важливою функцією творчості є уможливлення реалізації власного професійного потенціалу задля досягнення найкращих результатів фахової

діяльності, що сприяє наближенню майбутнього педагога-музиканта до акмевершин власного фахового розвитку.

Література

1. Растригіна, А. М., & Дьомін, С. П. (2010). Мистецький освітній простір як основа творчого самовираження мабутнього педагога-музиканта.
2. Реброва, О. Є. (2014). Акмеологічний контекст методики формування художньо-ментального досвіду студентів-музикантів та хореографів. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського*, 7-8, 146-153. Отримано з http://nbuv.gov.ua/UJRN/punpu_2014_7-8_24
3. Сергєєва, К. М. (2007). Професійна самореалізація музиканта-педагога як акмеологічна проблема. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія: педагогіка*, (10), 84-86.
4. Чжоу Лянлян. (2019). Організаційно-методична модель формування творчої індивідуальності майбутнього педагога-музиканта у процесі фортепіанної підготовки. *Науковий часопис НПУ імені МП Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*, 26, 131-137.
5. Шевченко, І. Л. (2011). Формування готовності до професійного саморозвитку у майбутнього педагога-музиканта. *Наукові записки КДПУ імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*, (93), 203-206.
6. Abramo, J. M., & Reynolds, A. (2015). “Pedagogical creativity” as a framework for music teacher education. *Journal of Music Teacher Education*, 25(1), 37-51. doi: 10.1177/1057083714543744
7. Guilford, J. P. (1959). Three faces of intellect. *American Psychologist*, 14(8), 469–479. doi: 10.1037/h0046827
8. Juuti, S., & Littleton, K. (2012). Tracing the transition from study to a contemporary creative working life: The trajectories of professional musicians. *Vocations and Learning*, 5(1), 5-21. doi: 10.1007/s12186-011-9062-9
9. Kaufman, J., & Sternberg, R. (Eds.). (2010). *The Cambridge Handbook of Creativity* (Cambridge Handbooks in Psychology). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511763205
10. Rowley, J., Bennett, D., & Reid, A. (2016, July). Leadership as a core creativity for musician identity. In *Proceedings of the 21st international seminar of the ISME Commission for the Education of the Professional Musician* (pp. 43-51). URL: <http://hdl.handle.net/20.500.11937/59285>
11. Weiss, S., Steger, D., Kaur, Y., Hildebrandt, A., Schroeder, U., & Wilhelm, O. (2021). On the trail of creativity: Dimensionality of divergent thinking and its relation with cognitive abilities, personality, and insight. *European Journal of Personality*, 35(3), 291-314. doi: 10.1002/per.2288

Yan KHANZHYY

Graduate student

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

Ян ХАНЬЖИ

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

THE PHENOMENON OF ARTISTIC POLYLOGUE IN THE PROJECTION OF EUROPEAN INTEGRATION ORIENTATION OF MUSICAL ARTS EDUCATION

Abstract. *The research is devoted to the study of the phenomenon of artistic dialogue as a form of communication in the process of musical and artistic (creative, analytical, interpretive, performing) activity and, at the same time, a phenomenon, the realization of the communicative potential of which contributes to solving the problems caused by the deployment of European integration processes in the field of music and art education.*

Key words: *polylogue, artistic interpretation, intermediality, musical art, ensemble performance, saxophone*

ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬОГО ПОЛІЛОГУ В ПРОЄКЦІЇ ЄВРОІНТЕГРАЙНОЇ СПРЯМОВАНОСТІ МУЗИЧНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Анотація. *Дослідження присвячене вивченню феномену художнього полілогу як форми спілкування в процесі музично-мистецької (творчої, аналітичної, інтерпретаційної, виконавської) діяльності та, одночасно, феномену, реалізація комунікативного потенціалу якого сприяє вирішенню завдань, зумовлених розгортанням євроінтеграційних процесів у галузі музично-мистецької освіти*

Ключові слова: *полілог, художня інтерпретація, інтермедіальність, музичне мистецтво, ансамблеве виконавство, саксофон.*

Among the main challenges caused by the process of integration of the national artistic and educational system into the European educational space, it should be noted the lack of conceptual foundations that ensure the compliance of such a system with the realities of globalization and multiculturalism. Among the phenomena that have the appropriate potential, scientists identify artistic polylogue. The polylogue is a concept that can ensure the successful implementation of the focus on solving the problems of modern music and art education, formed by the challenges of today. Among them is the factor of globalization of the modern world, intercultural integration, which is manifested in all spheres of human activity. Against the backdrop of globalization processes, the task of implementing the fundamental function of art and, in particular, art education - the organization of a polylogue

of cultures - is of particular relevance.

The theoretical analysis proved that the study of the problem of the development of art education in the context of European integration is devoted to the works of Lazarevska, Krul, Nivel, Troelnikova and others. Scientists note that among the main tasks of such development is to find ways to ensure individual creative development of students against the background of globalization processes. Scientists define artistic polylogue as a phenomenon that has the appropriate potential. In particular, in the works of Bokotei, Sova, Zhang Jianan, Zhang Yanfeng, Yan Li, Jeffrey Boers, Imre Tarr, it is proved that the artistic polylogue has the ability to provide individualization and creative and developmental orientation of the music and educational process in the context of the development of the latter in multicultural and multiartistic vectors.

The main content. According to the definition presented in the philosophical reference book, a polylogue (from the Greek polys - many and logos - word) is communication of a certain number of participants in a joint discourse. The defining feature of the polylogical discourse is the focus on finding a common solution that integrates the subjective opinion on the problem and the peculiarities of the approach to its solution of each of the participants (Shynkaruk, 2002).

Traditionally, the phenomenon of polylogue is considered from the point of view of philology as one of the forms of artistic communication used to "...reveal conflicts and characters in drama" along with monologue and polylogue (Hammer, 2018, p. 26).

Analyzing the phenomenon of polylogue in the projection of theatrical art, J. Rizzuto (2014) draws attention to its function of introducing a discursive element into dramatic development. According to the researcher, the polylogue, as an artistic technique, allows to change the level of the performance, transforming the acting, raising it to the level of reflection, because the scene in which there is a polylogue becomes a space of joint reflection and joint meaning-making (Rizzuto, 2014).

The modern view of the phenomenon of the polylogue expands the range of its functionality and defines new integral possibilities. In particular, a deeper level of polylogue functioning in the field of musical art is considered by J. Boers (Boers, 2017). The scientist-musician offers a philosophical approach to the phenomenon of polylogue in music and considers this phenomenon within the framework of the concept of acoustic philosophy developed by him. This concept involves a view of musical art as "...an allegory of human experience". As J.Boers notes, elements of musical expressiveness, such as intonation, register and timbre of sound, etc. are able to convey certain "layers of meaning", in particular, "...certain intervals reflect a sigh, a scream, a mocking sound, etc...". J.Boers considers polyphonic and orchestral music as a special communicative space. The concept of acoustic philosophy considers the common features of intersubjective communication and polylogue in music - between voices in polyphony, as well as between the instruments of the orchestra. Thus, acoustic philosophy considers the common features between human conversation and the polylogue of musical instruments, which "...reflect the tone of the human voice associated with certain emotions - the English horn has a simple quality, the cello can be mournful, the trumpet - military or dramatic, etc...". At the same time, as an even deeper level of polylogue, J. Boers defines communication between performers and listeners who perceive certain frequencies of resonance, its color, vibration and associate it with the corresponding feelings, emotions, memories, and therefore, in general, with experience (Neshcheret, & Boers, 2017, p. 131).

It should be noted that the methodological potential of the polylogue is specifically implemented in modern interactive forms of musical creativity. Thus, the study of A. Sá (Sá,

2017) highlights the work on the creation of an interactive program for generating musical material based on the concept and methodology of the polylogue. At the preparatory stage, the researchers studied the peculiarities of the reaction of human consciousness to such purely musical phenomena as dissonance, consonance, features of the development of the melodic line, texture structuring, etc. and compared them with certain reactions that arise during communication. According to the conclusions of scientists, the most successful were the algorithms built on the principle of simulating complex interaction, characteristic of the natural space of human social activity. Such space is characterized by complexity and polylogic interaction of its elements. According to the conclusions of scientists, it is the programs built on the basis of the principle of simulating complex polylogical models of interaction that stimulate musicians-users to true creative expression (Sá, 2017).

Zhang Jianan explores the problem of realizing the artistic potential of saxophone music "in a musical-instrumental polylogue". Also, the author notes that the development in the plane of musical and pedagogical education of this musical and instrumental direction, as such, which is quite popular among students, in particular, foreign ones, contributes to the deployment of a cultural and educational polylogue. The scientist substantiates the latter statement by the fact that in the ensemble, whose members are carriers of different ethnic cultures, there is an exchange of knowledge, mutual information on approaches to the musical and performing process. As Zhang Jianan writes, the professional training of students who are representatives of different nationalities has certain "historical and cultural educational differences", because the theoretical basis, traditions and methods of music, of course, are different. Thus, during joint music-making, a multilevel polylogue takes place, which unfolds against the background of mutual exchange of information on the traditions of interpretation and performance of musical works. In the light of the above, Zhang Jianan defines the readiness of the latter to reproduce such a polylogue, realizing personal intellectual and communicative potentials in it, against the background of fruitful activation of "individual musical and auditory reflection" of each of the ensemble members as an important quality of future saxophone teachers (Zhang Jianan, 2015, pp. 7-8)

Conclusions. In general, the study has shown that the polylogue as a phenomenon is defined within the concept of discourse as a form of the latter, the peculiarity of which is the integration of the subjective views of the participants of communication into a single vision or algorithm of action, while preserving the unique features of each view.

Artistic polylogue is a form of communication that unfolds at different levels of communication in the field of art:

- during the analysis of an artistic text (verbal, literary, pictorial, musical, etc.) as a form of discourse analysis
- as a process of inter-artistic integration - intermedial artistic polylogue;
- as a form of artistic communication between the authors of a work of art, its performers, critics and listeners.

The multilevel nature of the artistic polylogue determines its multifunctionality, which is manifested in the ability to promote

- the formation of an interpretive concept of the artistic text, which represents the diversity and uniqueness of the subjective opinions of each of the participants in the creative analysis;
- mutual enrichment of art forms, genres, styles in musical art;
- finding effective artistic and communicative forms of joint musical activity.

One of the important functions of artistic polylogue in art education is to contribute to solving the main tasks caused by European integration processes, including

- ensuring multicultural integration, in particular, mutual exchange of artistic experience in the process of musical activity;
- promoting personal self-realization and individual creative development by integrating the methodology of artistic polylogue into the process of training specialists in music and art education

References

1. Янь Лі. (2019). Музика як полілог культур у сучасному глобальному світі у контексті формування полікультурної компетентності майбутніх вчителів музичного мистецтва. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*, 6(239), 266-276. doi:10.12958/2227-2844-2019-6(329)-2-266-276
2. Hammer, K. (2018). Specific features of drama in the historical and theoretical dimensions. *Філологічні науки*, (28), 25-32. doi: 10.33989/2524-2490.2018.28.191651
3. Neshcheret, I.; Voers, G. (2017). Dialog about acoustic philosophy. *Філософія спілкування: Філософія. Психологія. Соціальна психологія*, 10, 130-132.
4. Rizzuto, G. (2014). *Medial art of living. An intercultural polylog*. ISBN/EAN 9789057183843
5. Sá, A. (2017). Designing Musical Expression. *Proceedings of xCoAx 2017*. <http://2017.xcoax.org/pdf/xcoax2017-Sa.pdf>

Dzhozef Rai MENDOZA RIVAS

Graduate student

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

Мендоза Рівас ДЖОЗЕФ РАЙ

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

PERFORMING-METHODOLOGICAL COMPETENCE OF FUTURE SPECIALISTS OF MUSICAL ARTS EDUCATION AS A FACTOR IN IMPROVING THEIR COMPETITIVENESS IN THE WORLD LABOR MARKET

Abstract. *The article is devoted to the phenomenon of performing and methodical competence of future specialists in the field of music education. It is shown that this construct is an important condition for ensuring competitiveness of the above-mentioned specialists at the labor market. It is established that this competence includes the skills of developing methods of preparation of future musicians to the performing activity, based on the modern research. Among these methods are the following: development of interest in musical detail, regulation of stage anxiety, organization of artistic communication and intersubjective communication, development of creative skills, and ability to construct mental representations about the aspects of a musical work performance.*

Key words: *performance and methodological competence, future music education specialists,*

methods of preparing future musicians, stage anxiety, artistic communication, musical improvisation, mental representations.

ВИКОНАВСЬКО-МЕТОДИЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МУЗИЧНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ЯК ЧИННИК ПІДВИЩЕННЯ ЇХ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ НА СВІТОВОМУ РИНКУ ПРАЦІ

***Анотація.** Стаття присвячена феномену виконавсько-методичної компетентності майбутніх фахівців у галузі музичної освіти. Показано, що цей конструкт є важливою умовою забезпечення конкурентоспроможності вищезазначених фахівців на ринку праці. Встановлено, що ця компетентність включає вміння розробляти методи підготовки майбутніх музикантів до виконавської діяльності, спираючись на сучасні наукові дослідження. Серед таких методи: розвитку інтересу до музичної деталі, регуляції сценічного хвилювання, організації художнього спілкування та інтерсуб'єктної комунікації, розвитку творчих здібностей, вміння конструювати ментальні уявлення про аспекти виконання музичного твору.*

***Ключові слова:** виконавсько-методична компетентність, майбутні фахівці музичної освіти, методика підготовки майбутніх музикантів, сценічна тривожність, художня комунікація, музична імпровізація, ментальні репрезентації.*

Professional activities of specialists in the field of music education are multifaceted, which makes it necessary to provide appropriate training for students in higher education institutions. In particular, such activity requires a constant solution of a set of musical and performing tasks associated with the interpretation of musical works and work on its performing embodiment. A specialist in music education must have the ability both to personally demonstrate performance skills and to pass on to his or her students the experience of working on the performance of a piece of music. These skills compose the content of the performing and methodological competence of a specialist in music education and are the brightest indicator of his professionalism, which determines the importance of this competence in the context of determining the competitiveness of the mentioned specialist in the labor market.

As rightly noted in the study of N. Ovcharenko, O. Matveieva, O. Chebotarenko and N. Koehn, (2019), it is the level of formation of methodological competence of the future musician-teacher largely determines his readiness for professional activities, because this competence includes an extensive layer of theoretical knowledge about the philosophical and theoretical foundations, as well as historical background of the development of musical art, theory and practice of musical performance, in particular, research of genre-stylistic features of musical works, aspects of work on technical difficulties, and so on .

An important aspect of the methodological competence of a music performance teacher is the development of students' interest in musical activities. As established by S. O'Neill (1999), support and encouragement of the student is necessary in the practice of music teaching, since musical performance activity is characterized by a high level of complexity and stressfulness. In this regard, the music educator is faced with the difficult task of finding effective and original methods of promoting student motivation. It is important, in this context, to rely on new integral concepts such as "flow theory".

According to S. O'Neill, based on the concept of "flow" teacher organizes the process of obtaining student musical and performing experience as a kind of flow, which provides a balance between the tasks and skills, and student interest in self-development improvement of musical skills supported by ongoing methodological efforts of the teacher.

Musical performance is first and foremost the process of performing a piece of music on stage, which entails the need for effective organization of this process. As M. Kartomi (2014) points out, the musician faces the difficult task of demonstrating the results of the work done in the preparation of a piece of music. In the conditions of stage presentation of such results the performer needs not only to present all aspects of interpretation and virtuosity with dignity, but also to establish communication with the audience, to feel the emotional and cultural background and to present the performance as a process of organic communication with the audience. This requires special training, which M. Kartomi considers as a methodology of musical performativity.

The problem of stage anxiety is also consistently relevant in the training of musical performers. As shown in the work of R. Matei and J. Ginsborg (2017), the methodological view of this problem today cannot be satisfied with simple solutions. Recent research has shown that stage anxiety is an ambiguous phenomenon that entails both negative and positive consequences. In particular, it has been shown that in orchestral music performance, moderate levels of anxiety provide the necessary level of inter-subjectivity among performers - attention to each other's musical playing and artistic communication.

The ability to develop students' creativity is also a necessary component of the methodological competence of a music performance teacher. Today, the value of this quality is defined as very high. Also, the arsenal of methods for the development of creativity of the musician has significantly expanded recently. The comprehensive approach to the issue has allowed to study and determine the mechanisms of formation of even such complex musical-creative skills as musical improvisation. Thus in the study of A. Walton, M. Richardson, P. Langland-Hassan and A. Chemero (2015) presented methods of research of the process of musical improvisation as a spontaneous creative interaction of several performers. Researchers conclude that an integrated approach to research allows to develop appropriate methods for teaching this complex skill.

Finally, it is impossible to full-fledged training of music and performance skills without taking into account the factor of mental representations. In the work R. Zatorre and A. Halpern (2005), indicated that the skill of mental representation of the musical sound, the ability to anticipate the sound, its pitch, dynamics and timbre is the most important specific skill. For example, musicians who play stringed instruments need to imagine in advance the pitch position of a note, even before it is played. Also, when learning a piece and constructing an interpretive concept, a necessary step is to comprehend "in silence," to build an internal picture of the sound of the piece. Formation of corresponding skills demands from the teacher methodical competence because, according to the results of the last researches, methods of formation of such skills are effective if they are based on methods of polymodal activation of perception, for example, visualization and verbalization of a sound stream, etc.

Thus. The modern situation in the field of music education requires the formation of methodical competence of a future music teacher, which includes the ability to develop methods aimed at shaping a number of important qualities and skills of a future performer. Among these are: sustained interest in musical learning and musical performance, performative skills (regulation of stage anxiety, provision

of artistic communication and intersubjective communication), development of creative skills, in particular the ability to musical improvisation; formation of the skills of constructing mental representations of musical performance.

References

1. Kartomi, M. (2014). Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research. *Musicology Australia*, 36(2), 189-208. doi:10.1080/08145857.2014.958268
2. Matei, R., & Ginsborg, J. (2017). Music performance anxiety in classical musicians—what we know about what works. *BJPsych international*, 14(2), 33-35. doi:10.1192/S2056474000001744
3. O'Neill, S. (1999). Flow theory and the development of musical performance skills. *Bulletin of the council for Research in Music Education*(141), 129-134. Retrieved from www.jstor.org/stable/40318998
4. Ovcharenko, N., Matveieva, O., Chebotarenko, O., & Koehn, N. (2019). Methodological Readiness of Musical Art Master's Degree Students: A Theoretical Research. *Journal of History Culture and Art Research*, 8(4), 166-176. doi:10.7596/taksad.v8i4.2285
5. Walton, A. E., Richardson, M. J., Langland-Hassan, P., & Chemero, A. (2015). Improvisation and the self-organization of multiple musical bodies. *Frontiers in psychology*, 6, 313. doi:10.3389/fpsyg.2015.00313
6. Zatorre, R. J., & Halpern, A. R. (2005). Mental concerts: musical imagery and auditory cortex. *Neuron*, 47(1), 9-12. doi:10.1016/j.neuron.2005.06.013

Олександр ЛАКУСТА

*здобувач другого (магістерського) рівня 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»*

ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ КРЕАТИВНОСТІ ЯК ФАХОВО-ЗНАЧУЩОЇ ЯКОСТІ МАЙБУТНІХ МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ

***Анотація.** Стаття присвячена вивченню проблеми функціонування креативності майбутніх музикантів-інструменталістів у контексті фахового розвитку згаданих фахівців. Застосування методу теоретичного аналізу літературних джерел з галузей психології та музичної педагогіки дозволило визначити що особливого значення в процесі фахового розвитку майбутніх музикантів-інструменталістів набувають мотиваційна, гносеологічна, прогностична та діяльнісна функції креативності.*

Ключові слова: креативність, майбутні музиканти-інструменталісти, функції, дивергентне мислення.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю підвищення рівню конкурентоспроможності на ринку праці майбутніх фахівців музичної освіти, зокрема, майбутніх музикантів-інструменталістів, в умовах інтеграції України до європейського освітнього простору. Означені реалії створюють підстави для вироблення нових стандартів та вимог до підготовки фахівців музичної освіти. Зокрема, підвищення її ефективності в напрямі формування *креативності* майбутніх музикантів-інструменталістів з огляду на функціональність даної якості стосовно забезпечення відповідних здатностей майбутніх фахівців. Серед таких спроможність застосовувати творчі підходи в майбутній фаховій діяльності задля вирішення професійних завдань із компетентнісного та творчого розвитку здобувачів, а також власного професійного та особистісного саморозвитку для забезпечення фахового і творчого зростання протягом життя.

Мета дослідження полягає у визначенні основних функцій креативності майбутніх музикантів-інструменталістів як фахово-значущої якості згаданих фахівців.

Аналіз наукових джерел дозволив з'ясувати, що з погляду психології здатність фахівця проявляти креативність у процесі музичної діяльності забезпечується розвиненістю в нього дивергентного та образного типів мислення, а також, високою мірою інтересу до діяльності (І. Аршава, В. Кутепова-Бредун).

У музично-педагогічних дослідженнях підкреслюється значущість креативності з огляду на її потенціал забезпечувати здійснення на творчому рівні музично-педагогічного (Н. Гуральник, О. Мельник, С. Міщенко, Н. Твердохліб, В. Фрицюк, І. Шевченко) та музично-виконавського видів діяльності (Т. Багрій, Е. Власенко, Т. Маскович), зокрема, в процесі ансамблевого музикування у складі інструментального оркестру (В. Воеводін), а також у процесі індивідуальної музично-інструментальної виконавської підготовки, зокрема, з опанування майстерністю музичного виконання на тромбоні (D. Barret, V. English).

Основний зміст. На сучасному етапі розвитку наукової думки під креативністю розуміється інтегральна якість індивіда, що забезпечується функціонуванням дивергентного мислення (Дж. Гілфорд, 1965) та відповідною спрямованістю особистості (Є. Ільїн, 2009). При цьому креативність визнається якістю, що забезпечує виконання певної діяльності на творчому рівні. Означений ефект викликає інтерес учених, зокрема, музикантів-педагогів що присвячують наукові розвідки пошуку засобів підвищення якості фахової підготовки майбутніх музикантів-інструменталістів. Так, у праці Т. Багрій визначено, що креативність забезпечує спроможність до створення оригінальної художньої інтерпретації музичного твору (Багрій, 2021, с. 12).

В. Воєводіним вивчено функції креативності майбутнього музиканта-інструменталіста. Зокрема досліджено особливості розвитку та функціонування креативності в умовах навчальної діяльності студентів-музикантів в оркестровому колективі, серед яких спроможність винайдення аксіологічних контекстів творів мистецтва, знаходження нестандартних та ефективних рішень виконавських проблем, «...підтримання емоційного тону виконавця ... та надія на успіх і реальні творчі досягнення» (Воєводін, 2007, с. 10).

У дослідженні Б. Інгліша (English, 2005) порушено проблему забезпечення розвитку мистецтва музичного виконання на тромбоні. Автор наголошує на тому, що творчий підхід і креативність уможливають процес вивчення та систематизації методичних здобутків із виконавської підготовки тромбоністів, адже на сьогодні, як зазначає автор, такий доробок не є цілком вивченим та систематизованим (English, 2005).

Загалом, за результати проведеного дослідження було визначено, що креативність майбутніх музикантів-інструменталістів як фахово-значуща якість виконує наступні функції:

- *мотиваційну*, яка відповідає за сформованість сталого інтересу та ціннісного ставлення майбутнього фахівця до музичної діяльності та прагнення застосовувати творчі методи і підходи у процесі опанування виконавською майстерністю та методичною компетентністю.
- *гносеологічну*, що забезпечує здатність опановувати нові знання з галузі музичного мистецтва та, зокрема, музично-інструментального виконавства, застосовуючи нестандартні підходи та оригінальні методи.
- *прогностичну*, пов'язану із здатністю активізувати дивергентне мислення задля передбачення можливих варіантів результату музично-навчальної та музично-виконавської діяльності та коригування дій на основі такого знання;
- *діяльнісну*, яка відповідає за спроможність застосовувати творчий підхід задля вирішення завдань, що виникають безпосередньо у варіативних умовах музично-виконавського та музично-педагогічного практику.

Література

1. Багрій, Т. (2021). Інтерпретація хорового твору як креативна складова в системі чинників виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта. *Витоки педагогічної майстерності*(27), 10-15
2. Воєводін, В. Я. (2007). *Педагогічні умови становлення творчого потенціалу майбутніх музикантів-виконавців в оркестровому класі*. (Автореф. дис. канд. пед. наук), Київський національний університет культури і мистецтв, Київ.
3. Гилфорд, Д. (1965). Три сторони інтелекта. В *Психология мышления*. URL: www.twirpx.com/file/682838/

4. Ильин, Е. П. (2009). *Психология творчества, креативности, одаренности*. URL: bit.ly/3Gwlbiw
5. English, B. (2005). *Philosophical implications on trombone performance and pedagogy in Andre Lafosse's curriculum at the Paris Conservatory*. (Dissertation Doctor Of Musical Arts). Retrieved from <http://bit.ly/3VkvfX8>

Лі ЦЗИЖУН

*здобувач другого (магістерського) рівня 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»*

СУЧАСНІ ТЕХНІКИ РОБОТИ НАД ВИКОНАВСЬКОЮ ІНТЕРПРЕТАЦІЄЮ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

***Анотація.** Дослідження присвячене вивченню деяких сучасних технік роботи на вокально-виконавською інтерпретацією творів західно-європейських композиторів. Установлено, що в якості таких педагогічно-науковці рекомендують застосовувати комплексні методично-педагогічні техніки, які інтегрують у собі методи ґрунтовного аналізу концептуальних та естетичних основ художнього стилю та сучасні підходи до вокальної підготовки.*

***Ключові слова:** інтерпретація, вокальний твір, майбутні вчителі музичного мистецтва, вокально-виконавська техніка.*

Сучасний етап розвитку мистецької освіти характеризується активізацією євроінтеграційних процесів, що зумовлює необхідність унесення відповідних удосконалень до підготовки фахівців, у тому числі, фахівців музично-мистецької освіти. Зокрема, особливої уваги потребує завдання із збереження та розвитку культурних традицій в умовах глобалізації та міжкультурної інтеграції. Серед таких художні традиції інтерпретації вокальних творів західно-європейських композиторів, які становлять основу репертуару вокаліста. Опанування відповідними вокально-виконавськими вміннями є важливим завданням, задля виконання якого доцільно застосовувати ефективні інноваційні методи та спеціальні техніки. Особливої актуальності таке завдання набуває на тлі існування ускладнень, що виникають у китайських студентів у процесі опанування вміннями виконання вокальних творів західно-європейських композиторів через ряд специфічних відмінностей у вокально-виконавських традиціях Європи та Китаю.

У світлі зазначеного у якості *мети* дослідження визначено теоретично вивчити деякі сучасні техніки роботи над виконавською інтерпретацією вокальних творів західно-європейських композиторів в умовах міжкультурної інтеграції.

Аналіз літературних джерел дозволив з'ясувати, що науковцями приділено увагу питанню інтерпретації вокальних творів західно-європейських композиторів (О. Горбенко, Л.Лобода, І. Щербіна), зокрема в контексті підсилення методичної складової даного процесу в умовах міжкультурної інтеграції (J. Corbett, K. Meehan, N. Penner). Окрему увагу приділено питанню вокальної підготовки студентів із Китаю у контексті формування їх умінь відтворення автентичної виконавської інтерпретації творів європейських композиторів різних епох (Сун Яньин, Цао Хе, Чжоу Лі, Чжу Лін).

Основний зміст. У дослідженнях науковців-педагогів наголошується на тому, що інтерпретація музичних творів є одним із найважливіших видів діяльності вчителя музичного мистецтва, який потребує сформованості відповідної компетентності. Означеному питанню приділено увагу в дослідженні Г. Горбенко (2017), яка вказує на необхідність формування такої компетентності в майбутніх фахівців мистецької освіти. Як пише вчена, музично-інтерпретаційна діяльність потребує від музиканта сформованості низки складних умінь, як-от: розуміння сенсу музичного твору, зокрема умінь контекстного аналізу його художньо-інтонаційного плану; здатності до генерації смислів на основі аналізу твору та власного ставлення, заснованого на асоціативно-образному мисленні та культурі художнього сприйняття; володіння музично-виконавською технікою, що забезпечує автентичне втілення інтерпретаційної концепції (Horbenko, 2017, p. 104).

Досліджуючи проблему інтерпретації вокальних оперних творів західно-європейських композиторів Н. Пеннер (Penner, 2013) підкреслює, що головним у цьому процесі є урахування «комунікативних намірів автора». Як зазначає автор, художність інтерпретації вимірюється саме вмінням виконавця втілювати образ персонажа із, так би мовити, усім культурним контекстом, який цей персонаж міг би передати, якби був справжньою людиною. За висловом Н. Пеннер кожен персонаж, як і будь яка людина, як і автор твору, є представником певного етнокультурного простору, носієм певного світогляду, прихильником певних суспільних традицій та поглядів. Завданням інтерпретатора є описування в музичній мові ознак згаданих особливостей та створення відповідного «рельєфного» образу шляхом добору відповідної манери артикулювання, побудови динамічного плану, сценічної поведінки тощо (Penner, 2013, p. 10).

Проблема формування музично-інтерпретаційних умінь у світлі розгортання глобалізаційних процесів у світі розглянута Сун Яньин (2016). Зокрема авторка загострює увагу на актуальності проблеми пошуку методів формування умінь студентів-вокалістів із Китаю, які навчаються в Україні, створювати виконавські інтерпретації творів західно-європейських композиторів. Як пише Сун Яньин, китайська оперна традиція має свою специфіку – вона заснована на вокально-технічних принципах пісенного фольклору різних регіонів Китаю, а також традиціях народної китайської опери. У той же час, значним є інтерес та прагнення до досягнення умінь

виконання творів західно-європейського співочого мистецтва, зокрема, техніки *bel canto*. За висновком ученої, у процесі осягнення даної техніки майбутнім співакам слід звертати увагу на такі особливості як-от: єдність художнього і технічного початків, «...інтонаційну виразність, вільне дихання, формування звуку без напруги, щільність змикання голосових зв'язок, рівність співу без форсування звуку» (Сун Яньин, 2016, с. 14). Важливими для точності музичного мовлення та художнього наповнення музичного твору, що виконується, є робота над дикцією, правильною артикуляцією та фонетикою (Там саме).

Сучасний науково-методичний погляд на проблему формування умінь художньої інтерпретації вокальних творів пропонує застосовувати комплексний підхід, який інтегрує у собі прагнення виконання інтерпретаційних задач на високохудожньому рівні та увагу до індивідуальних психофізіологічних особливостей людини (Linklater, 2018). Означена техніка базується на низці методичних принципів та установок, зокрема: фокусуванні на фізичному усвідомленні та пом'якшенні звичних напружень у тілі, що утримують енергію; розслабленні дихальної мускулатури задля винайдення економного, прямого вивільнення звукових вібрацій; звільнення початкових вібрацій звуку та розвиток резонансу з гудінням і поширення відчуття звукових вібрацій по всьому тілу; посилення звучання голосу в усіх регістрах вокального діапазону шляхом налаштування на природні резонуючі частоти в кісткових западинах і порожнинах тіла та знайдення вільного звукоутворення в діапазоні 3-4 октав; пробудження всіх елементів голосоутворення задля «чіткої, інтелектуальної артикуляції та глибокого зв'язку з текстом» (Linklater, 2018).

Висновок. Здійснений аналіз показав, що особливістю процесу роботи над інтерпретацією вокальних творів західно-європейських композиторів є необхідність урахування артикуляційної та вокальнопозиційної специфіки виконання, а також особливостей дихання, зумовлених художньо-стильовими, світоглядними, культурно-етнічними чинниками. Задля забезпечення відповідного рівня культури вокального виконання та автентичності інтерпретації педагоги-науковці пропонують застосовування комплексного підходу до вокальної підготовки, які інтегрують у собі:

- ґрунтовний аналіз концептуальних та естетичних основ художнього стилю, існуючих традицій виконання, драматургії та контексту твору, його значення в загальній драматургії опери (якщо твір є епізодом оперної вистави);
- сучасні підходи до вокальної підготовки, дієвість яких забезпечується увагою до соматичних процесів та рефлексія власних фізичних та психологічних станів (К. Linklater).

Література

1. Сун Яньин. (2016). *Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая*. (Автореф. канд. мистецтвознавства), Львів.
2. Horbenko, H. (2017). Conceptual device of the problem of artistic and interpretive competence of future teacher of musical disciplines. *Наукові записки*

- Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер.: Педагогічні науки(152), 102-106.*
3. Linklater, K. (2018). Vocal traditions: Linklater voice method. *Voice and Speech Review*, 12(2), 211-220. doi:10.1080/23268263.2018.1444558
 4. Penner, N. (2013). Opera Singing and Fictional Truth. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(1), 81-90. doi:10.1111/j.1540-6245.2012.01544.x

Юлія ІВЛЄВА

*здобувачка другого (магістерського) рівня 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»*

ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СЕМІОТИЧНОГО АНАЛІЗУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТЕКСТУ

Анотація. Дослідження присвячене проблемі здійснення творчого аналізу хореографічного тексту як процесу ідентифікації знакового змісту елементів хореографічної мови, декодування його значення та генерації, на цій основі, художніх смислів, а також вивченню потенціалу такого аналізу щодо сприяння процесу художньої комунікації між авторами хореографічного твору, виконавцями та глядачами.

Ключові слова: *семіотичний аналіз, хореографічний текст, комутаційний тест, знак, інтерпретація, герменевтичний аналіз, стильовий аналіз, хореовтика, еукінетика.*

Проблема ідентифікації знакового змісту елементів мистецької мови є незмінно актуальною з огляду на фундаментальну властивість мистецтва втілювати і транслювати певні смисли. Утім, мистецтво реалізує ці функції опосередковано, використовуючи систему знаків та символів, дескриптування яких є завданням семіотики. Таким чином, процес спілкування з мистецтвом є тісно пов'язаним із процесом дескриптування смислів, закарбованих у символах, що використовує художня мова певного виду мистецтва. Означене цілком стосується і символів, які використовує хореографічний текст. Їх існування зумовлює можливість передачі певного повідомлення засобами хореографічного мистецтва, отже й художньо-комунікативний потенціал хореографічного тексту. Осягнення значень, які транслюють елементи хореографічної лексики сприяє більш глибокому розумінню задуму творців (балетмейстера та виконавця) хореографічного тексту, а також обміну інформацією між усіма учасниками художнього спілкування. Таким чином,

семіотичний аналіз хореографічного тексту є процесом, який сприяє реалізації художньо-комунікативного потенціалу хореографічного тексту.

Мета дослідження полягає у визначенні особливостей процесу здійснення семіотичного аналізу хореографічного тексту, які сприяють реалізації його художньо-комунікативного потенціалу.

Здійснений аналіз літературних джерел показав, що проблема смислоутворення на основі вивчення знакових властивостей певних явищ, окреслена у працях Ф. де Соссюра (F. de Saussure), Дж. Локка (J. Locke), Ч. Пірса (Ch. Peirce), вважається актуальною на сучасному етапі розвитку наукової думки, про що свідчить інтерес до згаданої теми, виявлений у дослідженнях В. Дмитренка, Ю. Лотмана, Р. Барта (R. Barthes), Ф. Беллуччі (F. Bellucci), Д. Бонікастл (D. Bonnycastle), Д. Чандла (D. Chandler).

Значним є доробок, присвячений вивченню можливостей зображальної семіотики, у межах якої розглядається проблема інтерпретації художніх властивостей лексичних одиниць мистецької мови (у тому числі, хореографічної) як певних смислових кодів, зокрема, у працях Б. Успенського, С. Шипа, Г. Баннерман (H. Bannerman), Н. Бланаріу (N. Blaniariu), Я. Даон (Y. Daon), А. Гиурческу (A. Giurchescu), А. Салвея (A. Salway), Г. Соннесона (G. Sonesson).

Основний зміст. Семіотичний аналіз мови мистецтва спирається на певний арсенал традиційних методів. Серед таких значну роль відіграє метод комутаційного тесту. Застосування даного методу передбачає здійснення аналізу лексичного матеріалу як метамовному рівні, при цьому, аналіз має бути спрямованим на виявлення суб'єктивних смислів, закарбованих у структурі знаків. Зокрема, у рамках методу здійснюється конкретизація визначальних рис знаків, осягнення їх значення, диференціація визначеної інформації у напрямі виявлення парадигматичних та синтагматичних кодів. Далі, в процесі аналізу висувається низка гіпотез щодо можливої зміни смислів у разі змінення певних елементів знаку. У даному процесі уможлиблюється дескриптування суб'єктивних значень, закладених автором, як прихованого повідомлення, адже комунікація за допомогою символів передбачає не тільки когнітивне використання знакової системи, але й містить висловлювання, що втілює цінності комунікатора (Barthes, 1977; Chandler, 1994).

Здійснення семіотичного аналізу твору мистецтва має свої особливості, адже є пов'язаним із процесом інтерпретації. Означене зумовлює необхідність застосування відповідних методів, як-от метод герменевтичного аналізу мистецького твору. При цьому, такий аналіз має спиратися на принципи, які значною мірою враховують чинники суб'єктивного сприйняття та емоційної оцінки. Модель такої інтерпретації запропоновано у праці Ф. Понтари, який наголошує: «інтерпретація не є процесом пошуку сенсу, але передбачає приписування сенсу мистецьким явищам» (Pontara, 2015).

Важливим у процесі інтерпретації мистецького твору є також урахування художньо-стильових особливостей, адже естетика стильових особливостей. Підходи до стильового аналізу, засновані на суб'єктивному прочитанні значень пропонує М. Мюнстерберг (Munsterberg, 2009), в працях якої наголошується на тому, що стиль – це ідея, сформована особистою працею митця, отже така, що втілює перелік значень, цінних у межах та у зв'язку із його/її/їх суб'єктивним сприйняттям, орієнтирами та цінностями.

Також, необхідною умовою успішної комунікації у процесі здійснення семіотичного аналізу хореографічного тексту є опора на відповідну систему дескриптування специфічних знаків хореографічної мови (Шип, 2015). У якості такої доцільно вивчити систему сценічного руху Дельсарта, який запропонував застосовувати фізіофілософський підхід до руху, наголошуючи на системній можливості останнього передавати емоції та думки (Waille, 2015). Також, слухним прикладом системного вивчення семіотичного потенціалу хореографічного руху та, узагалі, хореографічного тексту, є трансцендентні методи аналізу руху, розроблені Рудольфом Лабаном. Зокрема, йдеться про положення хоревтики, як теорії пошуку гармонії тіла у просторі, та еукінетики, яка концентрує увагу на дослідженні динаміки руху, на засадах філософії взаємодії Зусилля і Форми (Dörr, 2007).

Висновки. У цілому проведене дослідження показало, що застосування семіотичного аналізу в процесі інтерпретації хореографічного тексту сприяє кращому усвідомленню його смислів та підвищенню виразності виконавської інтерпретації, адже хореографія є мистецтвом, в основі якого процес трансляції інформації за допомогою кінестетичних знаків. Було встановлено, що особливістю здійснення такого аналізу є висока міра варіативності конотацій, що ідентифікуються, у зв'язку з чим доцільним визначено:

- застосовувати традиційні методи семіотичного аналізу, зокрема алгоритм комутаційного тесту, який включає здійснення синтагматичного та парадигматичного видів аналізу;
- застосовувати існуючі методи герменевтичного та стильового аналізу;
- спиратися в процесі аналізу на існуючі системи декодування елементів невербальної лексики, зокрема, систему тілесного вираження емоцій Дельсарта та систему трансцендентних методів аналізу руху Рудольфа Лабана.

Література

1. Шип, С. В. (2015). *Основы анализа формы хореографических произведений: Учебное пособие* (изд. 2-е, дополн.). Одесса: ЮНПУ имени К.Д.Ушинского.
2. Barthes, R. (1977). *Elements of semiology* (Vol. 4). Macmillan. Retrieved from https://basearts.com/curriculum/PDF/netart/3773-elements_of_semiology_first.pdf
3. Chandler, D. (1994). *Semiotics for beginners*. Retrieved from www.academia.edu/download/34512504/Semiotics_for_Beginners.pdf
4. Dörr, E. (2007). *Rudolf Laban: The dancer of the crystal*. Scarecrow Press. Retrieved from <http://bit.ly/3GX0MtG>
5. Munsterberg, M. (2009). *Writing about ar*. Retrieved from [Www. writingaboutart. org](http://www.writingaboutart.org)
6. Pontara, T. (2015). Interpretation, Imputation, Plausibility: Towards a Theoretical Model for Musical Hermeneutics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 46(1), 3-41. Retrieved from www.researchgate.net/publication/283433887
7. Waille, F. (2015). *François Delsarte, une recherche sans fin*. L'Harmattan. Retrieved from <https://shs.hal.science/halshs-01225793/>

Бянь НАНЬНАНЬ

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

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ АЗИМУТИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО- ВИКОНАВСЬКОЇ САМОРЕГУЛЯЦІЇ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Успішність вокально-виконавської діяльності напряду залежить від якості фахової саморегуляції співака в умовах концертного виступу. Усвідомлення теоретичних засад дослідження феномену саморегуляції стає першою сходинкою на у дослідженнях проблем фахового становлення майбутніх магістрів-вокалістів.

У річищі психологічних досліджень саморегуляція вивчається в якості цілісної система засобів психіки, за допомогою яких особистість здатна керувати власною цілеспрямованою активністю. Іще Лев Виготський стверджував, що саморегуляція соціальної життєдіяльності людини може бути адекватною означеній життєдіяльності лише коли здійснюється соціальними засобами, які виробляються людьми, а не природою. Видатний психолог називає саморегуляцію «автостимуляцією», під якою розуміє створення й застосування штучних стимулів-засобів задля визначення тактики власної поведінки. Зауважимо, що існують різноманітні аспекти дослідження феномену саморегуляції, у тому разі окремих сфер особистості: поведінки, мотивації, емоцій та волі тощо.

Аналіз значного масиву зарубіжних наукових досліджень засвідчив, що саморегуляція розглядається у річищі праксеології як атрибут праці (М. Бокартс, Т. Котарбінський, П. Елмер, П. Пінтріх, Д. Шунк та ін.) або визначаються як метакогнітивні характеристики саморегуляції навчальної діяльності (К. Гриппен, К. Забруцькі, К. Рес та ін.). Але важливим азимутом і методологічним знаряддям в питаннях саморегуляції стає синергетика.

Наголосимо, що саморегуляція вважається найважливішим атрибутом теорії самоорганізації. Функція саморегуляції характеризує здатність будь-якої системи до змін під дією внутрішніх та зовнішніх впливів і подальшу її (системи) стабілізацію, включаючи механізми прямого та зворотного зв'язків, а в соціальних системах – самоуправління та керівництва. Представники теорії функціоналізму (Т. Парсонс, Г. Спенсер) виокремлюють у суспільстві регулятивну систему, що забезпечує координацію та контроль над окремими підсистемами соціальної цілісності.

Аналіз цілокшталту психолого-педагогічних досліджень науці засвідчив наявність сталого поняття «саморегуляція особистості» як її здатності керувати собою на основі усвідомлення й оцінки власних психічних станів і поведінки, як

цілісне особистісне утворення, що забезпечує планування й реалізацію дій відповідно до поставленої мети у процесі самовдосконалення.

Наголосимо, що в нашому дослідженні формування вокально-виконавської саморегуляції майбутніх магістрів музичного мистецтва важливим завданням стає вивчення взаємодії її (саморегуляції) психологічних механізмів, зокрема таких, як рівень власних домагань, самоконтроль, самооцінка, рефлексія, самостимуляція тощо. Так, за допомогою самооцінки досягається адекватність рівня домагань особисті й визначається необхідна кількість зусиль для здійснення нею певної діяльності. Самоконтроль дозволяє визначити власні помилки та уникнути їх повторення в майбутньому, сприяє формуванню в пам'яті еталонного образу в складній системі вокально-виконавських дій.

Важливими механізми саморегуляції є також рефлексія (дозволяє приймати оптимальні рішення та відповідати за них, усвідомлювати власні інтереси й мотиви поведінки) та самостимуляція (забезпечує мобілізацію внутрішніх сил вокаліста-виконавця задля подолання технічних та психологічних труднощів). Деякі дослідники характеризують механізми саморегуляції в інших аспектах: як генетично-детерміновані; як відносно пасивні; як активну ланку саморегуляції, що включає цілеспрямовану поведінку особистості в зовнішньому середовищі тощо.

Отже, результати міждисциплінарного дискурсу дозволяють нам зосередити свою увагу на таких аспектах проблеми формування вокально-виконавської саморегуляції майбутніх магістрів музичного мистецтва, як усвідомлення власних намірів і цілеспрямоване планування вокально-технічних дій та володіння собою, своїми емоціями в екстремальних умовах концертного виступу.

Лю ЧЖИГО

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

ФЕНОМЕН САМОРОЗВИТКУ В НАУКОВОМУ ПРОСТОРИ У РІЧИЩІ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОСТІ

Вирішення проблем саморозвитку потребує міждисциплінарного підходу. Теоретичними підставами розроблення означеного поняття вважаємо філософські, соціокультурні, психологічні та педагогічні концепції. Розгляд феномену саморозвитку слід розпочинати з відповідного термінологічного дискурсу, першою ланкою якого вважаємо категорію розвитку. В межах історико-філософського підходу його слід у першу чергу розглядати як

процес і як результат цілісної системи змін, звертати увагу на етапи генези, на вектор розвитку, його детермінанти, критерії та механізми.

Із точки зору психології процес змін складається з якісних перебудов у психіці, коли з'являються нові мотиви та інтереси, забезпечується стійкість психічних станів особистості, завдяки чому виникають нові, позитивні психічні її властивості. З педагогічної точки зору позитивного розвитку можна очікувати в процесі включення здобувачів освіти в значущі для них діяльність і відносини.

Оскільки родовими характеристиками людини як суб'єкта є його власна активність, науковці вважають процес її розвитку саморозвитком, психологічним механізмом «людинотворення». У Новому тлумачному словнику української мови саморозвиток визначається як фізичний або розумовий розвиток, якого особистість досягає самостійно, власними силами, без зовнішнього впливу.

У межах філософських концепцій феномен саморозвитку трактується як перехід на більш високий рівень організації, який властивий як суспільству, так і окремій людині. В педагогіці до найближчого семантичного кола поняття саморозвитку включають категорії самовдосконалення, самоосвіти й самовиховання, які в річищі психологічних концепцій все більше персоніфікуються.

Зауважимо, що розв'язанні проблем саморозвитку в педагогіці сьогодні домінує процесуально-організаційний підхід, що дозволяє об'єднати розуміння особистісних і професійних самозмін як внутрішньо і зовнішньо організованих процесів, зокрема пропонує педагогічну технологію саморозвитку.

Вважаємо формулювання «зовнішньо організований саморозвиток» некоректним, оскільки саморозвиток може ініціювати тільки особистість завдяки внутрішньому прагненню і власним вольовим зусиллям.

Наголосимо, що у творців гуманістичного напрямку в психології А. Маслоу і К. Роджерса застосовуються близькі до наших розвідок поняття «самоактуалізація» і «самореалізація», розгляду яких і буде присвячена наша наступна публікація.

Сунь ЖУЙ

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

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ ПОЛІХУДОЖНЬОЇ ОБІЗНАНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУУ СВІТЛІ ТЕРМІНОЛОГІЧНИХ ПОШУКІВ

В останні десятиліття питання формування поліхудожньої компетентності здобувачів-музикантів актуалізується в науковому просторі України, у тому разі – в дослідженнях аспірантів із Китаю. Тлумачення терміну «поліхудожнє» та пов'язаних з ним похідних понять в естетично-філософських та педагогічних джерелах найчастіше трактує його у вузькому та широкому сенсах та наголошує на двох його складниках – «полі» і «художнє». У вузькому значенні прикметник «художній» часто застосовується стосовно образотворчих мистецтв, а у широкому – як синонім до слова «мистецький», тобто приналежний до сфери мистецтва. Стверджується, що художніми явищами та процесами є ті, яким притаманно рецепція, творення, творення та функціонування витворів мистецтва.

Уточнення складової «полі» дозволяє трактувати в нашому дослідженні поняття «поліхудожнє» як одночасне занурення в кілька видів мистецтва для розуміння і створення цілісного художнього образу. З іншого боку, поліхудожню освіту можна розглядати як складник мистецької освіти, яка, по-перше, здійснюється на перетині декількох видів мистецтва, а по-друге, актуалізує поліхудожні можливості опанування конкретного виду мистецтва. Взагалі, у вимірах синергетики художньо-освітню діяльність сьогодні слід характеризувати як багатовекторну, нелінійну, гетерогенну систему, що реально тільки імітує передбачувано-перетворювальну самоорганізацію, знаходячись у стадії децентралізації.

Говорячи про поліхудожність, цілісність світовідчуття митців і реципієнтів, слід згадати, що між видами мистецтва існує внутрішній і зовнішній, сюжетний зв'язок, котрий забезпечуються їх синкретичним початком – реальним життям. Крім того, у кожному творі мистецтва об'єктивуються численні зв'язки як з іншими видами мистецтва, так і з особистісним життєвим досвідом. Відтак, кожен вид мистецтва може відображатися і продовжуватися в будь-якому іншому. Саме у цих «відбитках» віддзеркалюється потреба людини в пошуку власної цілісності.

Друге ключове поняття нашого дослідження – обізнаність – тільки починає вводитись у термінологічне поле сучасних досліджень. Зазвичай термін «обізнаність» використовується у дефініціюванні таких понять, як освіченість, ерудиція, компетентність. Є багато тлумачень похідного від іменника

«обізнаність» прикметника, однак його визначення ще потребує своїх дослідників. Ми спираємось також на «Рамкову програму оновлених ключових компетентностей для навчання протягом життя», що була затвердженою в 2018 році в ЄС і в якій «компетентність культурної обізнаності та самовираження» містить знання різноманітних культур (мов, традицій, культурних продуктів тощо).

Отже, семантичне поле терміну «поліхудожня обізнаність» є багатозначним і потребує конкретизації, що в наших розвідках буде відбуватись в контексті фахової підготовки викладача-вокаліста.

Ганна ГРАБОВСЬКА

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

Науковий керівник С. Шип

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

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК КОМПОНЕНТ АВТЕНТИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ БАРОКОВОЇ ДОБИ

***Анотація.** У статті розглянуто явище «імпровізації», що притаманне скрипковій музиці доби Бароко. З'ясовується зв'язок імпровізаційного уміння скрипаля з вимогами автентичної інтерпретації барокової музики. Розглядаються відомі музично-дидактичні трактати видатних майстрів скрипкового мистецтва. Визначаються найбільш загальні та обов'язкові елементи барокової імпровізації у скрипковій музиці, зокрема засоби орнаменталізації мелодії та варіювання фактури.*

***Ключові слова:** імпровізація, автентичність, скрипкова музика, доба Бароко, орнаменталізація.*

У ХХ-ХХІ столітті перед музикантами-виконавцями постала проблема вірного, справжнього, незалежного від суб'єктивних уподобань відтворення музики доби Бароко. З тих часів минули століття, протягом яких музичне мистецтво зазнавало суттєвих змін, як у сфері компонування творів, так і у сфері їх виконання. Значною мірою змінилося і музичне мислення композиторів, і вимоги, які висувались до виконавців. Музичні інструменти також зазнали змін, зокрема вони були вдосконалені в технічному відношенні. Таким чином, у сфері музичного виконавства виникла потреба у поглибленому вивченні історії музики бароко, особливостей техніки гри та композиторського мислення того часу. Ці

питання звичайно характеризуються в літературі за допомогою терміну «автентичність». Під цим виразом розуміють достовірність відтворення музичного твору, «справжність зразка» [3]. Для достовірної інтерпретації нотного тексту барокової доби виконавець має бути історично обізнаним щодо специфіки музичного виконавства в ті часи, музичних жанрів і стилів, напрямків розвитку мистецтва, особливостей старовинного інструментарію, прийомів гри, правил імпровізації.

Якщо ми подивимося на проблему з самої загальної історичної точки зору, то побачимо, що в основі музики лежить імпровізація. По-перше, музика як така з'явилася набагато раніше за будь-який вид її графічної фіксації. Це означає, що весь існуючий на той час музичний матеріал був своєрідною імпровізацією, тому що артефакт усної творчості ніколи не передавався з точністю. Кожен виконавець спирався на свою пам'ять, свій смак, коло знайомих йому інтонацій тощо. При такому способі виконання твору музикант завжди має можливість додати до його форми щось своє. По-друге, навіть тоді, коли в Європі виникли перші форми записи музичного матеріалу, виконання музики залишалося приблизним, бо невмений запис не давав чіткого уявлення про інтонування. Тому виконавець вимушено звертався до імпровізації.

У XI столітті відбулася реформа у світі музичної практики; з'явився вже нам знайомий лінійний нотний запис. Його винахідник – Гвідо д'Ареццо – помістив старовинні невми на нотний стан. Відтоді можна було чітко записувати всю створену музику. Однак у професійній музиці імпровізація все одно грала ключову роль.

В епохи Відродження та Бароко до музикантів були особливі вимоги. Професійна кваліфікація виконавця оцінювалася рівнем вільної імпровізації на задану тему. Для цього потрібно було володіти розумінням устрою музичної форми, зокрема бути знайомим з принципами контрапункту, з формами канону і фуґи, фактурного варіювання акордів тощо. Потрібно було оволодіти технікою імпровізаційного озвучування так званого «генерал-басу». Виконавець мав дотримуватись певних правил голосоведіння та ладово-гармонічних функцій. Загалом, система запису барокової музики залишала виконавцю досить широкі можливості для імпровізації та індивідуального трактування написаного.

Для виконавців автентичного напрямку найбільшу цінність складає посібник Джованні Бассано «*Ricercate, passagi et cadentie*», в якому надається опис техніки орнаментування мелодії з докладним викладом композиційних принципів музичного мистецтва свого часу. Даний трактат має велике значення для практики виконання старовинної музики у наші часи. Майже в кожній бароковій *aria da capo*, у багатьох частинах інструментальних концертів, а нерідко і в камерних творах, є заплановане композитором місце для ефектної імпровізації. Зазвичай, імпровізація виникала наприкінці частини. Її місце позначалося знаком фермати над акордом домінантової функції.

Величезною популярністю користувалися прийоми орнаментування, які також були імпровізованими. У Джузеппе Тартіні є трактат на цю тему, що називається «Про прикраси», де він описав усі види музичної орнаментики та правила їх включення до мелодійної лінії. Прикраси вживаються в грі для різноманітності мелодії, її елементів, що повторюються, або для надання краси занадто простим пасажам, які автор навіть часто пише з наміром і метою надати простір смаку виконавця [10]. Джузеппе Тартіні зробив істотний внесок у розвиток мистецтва гри на скрипці. Ґрунтуючись на праці Тартіні та інших музикантів епохи бароко, можна наблизити сучасне виконання творів барокової музики на скрипці до їх автентичного звучання.

У навчальному посібнику «Скрипковий самовчитель чи повна теоретична та практична школа для скрипки», авторами якого є П. Роде, П. Байо, Р. Крейцер, надано приклади виконання мелодій із включенням різноманітних прикрас. Автори рекомендують вживати прикраси не тільки у каденціях. Однак, за їх думкою, необхідно завжди дотримуватися при цьому вимог помірності, щоб не погіршити проти гармонії та смаку.

У трактаті Франческо Джемініані також надані вправи для вивчення та відпрацювання різноманітних прикрас, необхідних для гри з гарним смаком. Джемініані рекомендує вивчити та практикувати такі виразні засоби:

1. Трель;
2. Трель із завершенням;
3. Форшлаг, що лежить вище ноти;
4. Форшлаг, що лежить нижче ноти;
5. Трель після витриманої ноти;
6. Стаккато;
7. Розширення звуку;
8. Ослаблення звуку;
9. Піано;
10. Форте;
11. Anticipazione (передчасне взяття тону);
12. Мордент;
13. Вібрато.

Джемініані в трактаті дає пояснення щодо вживання та виконання кожного елемента окремо, завдяки яким можна «надати сенс і вираз дереву та дроту» [1] або «передавати через них силу піднесених та правдивих пристрастей...» [1]. Джемініані в кінці дає пораду для виконавців та композиторів: «Хто має прагнення надихнути своїх слухачів, має спочатку надихнутись сам. Не може зазнати невдачі той, хто вибрав шлях Генія, якщо він повністю пізнає всю цю красу. І якщо уява музиканта є гарячою і палкою, його виконання стає втіленням високого Духа» [1].

Таким чином, наближення виконання барокової музики до ідеалу «автентичності» потребує підходу до елементів імпровізації, які обов'язково

містяться в кожному творі даної доби, з історичної точки зору. Зокрема, виконавець має бути обізнаним з дидактичними трактатами видатних майстрів епохи Бароко, які надають орієнтири для імпровізаційного варіювання заданого тексту, зокрема до стилістично виправданого орнаментування мелодичного матеріалу, до використання відповідних технічних прийомів і, таким чином, актуалізації образно-виразових завдань інтерпретації.

Література:

1. Geminiani F. The art of playing on the violin, 1751 // Francesco Geminiani. [music] / Edited, with an introduction, by David D. Boyden. – Facsim. ed. – London: Oxford University Press, 1951.
2. Tartini G. Treatise on Ornaments in Music : textbook / G. Tartini ; M. Kuperman (translation). — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2020. — 52 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.
3. Арнонкур Н. Музыка языком звуков [Электронный ресурс] / Н. Арнонкур [пер. по изд.: Nicolaus Harnoncourt, «Music als Klangrede. Wege zu einem neuen Musicverständnis»].
4. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. – М: Музыка, 1965.
5. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. – М.: Музыка, 1990.
6. Коденко И. И. «Актуальность интерпретаций барочной музыки в современном культурном пространстве / И. И. Коденко [по страницам журнала «Early Music»]. – Ростов на Дону: Южно-Российский музыкальный Альманах 2017, 2, №27, – С. 72-77.
7. Коденко И. И. (2019). Формирование аутентичного исполнительства как тенденция музыкальной культуры XX-XXI ст. Science Review, (9(26), 12-18.
8. Мальцева А. А., Полонова А. В. Переводная исследовательская литература о музыке Барокко в отечественном музыкознании // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 2 (24) – С. 24-32.
9. Роде П., Байо П., Крейцер Р. Скрипичный самоучитель или полная теоретическая и практическая школа для скрипки. – М., 1870.

Оксана ЛИПКО

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

Науковий керівник Н. Кьон

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

ВОКАЛЬНА ОРФОЕПІЯ ЯК КОМПОНЕНТ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ СОЛІСТІВ

Вокальна орфоепія є важливим компонентом вокально-виконавської майстерності майбутніх солістів і становить одну з головних проблем вокально-виконавського мистецтва. Значущість якісного володіння навичками вокальної орфоепії зумовлена специфікою вокального мистецтва, утворенням художнього сенсу їх феноменів єдністю поетичного і музичного мистецтва, тобто вербальним та інтонаційним складниками.

Увагу питанням орфоепії приділили увагу такі українські науковці, як В. Антонюк, Н. Кьон, Лоу Яньхуа, П. Туринський та ін. У їхніх працях розглядаються питання як вимови українських творів, так і формування орфоепічних навичок для виконання творів на італійській, німецькій та ін. та аналізується своєрідність вимови і її вплив на вокальне інтонування, манеру і техніку виконання та методи оволодіння відповідними вокально-технічними навичками.

Головна увага у зазначених дослідженнях приділялась вивченню взаємозв'язку мовної та музичної інтонації й обмежувалася інтонаційним рівнем фонетичної системи мови (К. Кінашук). Останнім часом набула розвитку наука фоносемантика, в межах якої мовленнєво-фонетична система розглядається як система фонем, що завдяки своєрідності звучання набуває певного сенсу. Автори цієї теорії наголошують, що вокальні звуки, фонемі можуть нести сенс власним звучанням, впливаючи своїм фонематичним складом, природою вимови окремих звуків на характер сприйняття самого слова. Отже, фоносемантика вивчає зв'язок певних звуків чи класів звуків з якимись значеннями, що суб'єктивно відображуються в процесі мовлення в свідомості того, хто говорить.

Таке розуміння, на нашу думку, дозволяє акцентувати увагу на ролі слова у вокальній музиці, й припустити, що його фонетично-інтонаційні властивості враховуються композитором під час створення музичного феномену. Отже, й процесу інтонування поетичного тексту потрібно надавати вагомого значення у

виконанні вокального твору, що допоможе співаку більш повно і виразно втілити його художньо-образний зміст, відтворити характер і розкрити всю палітру емоційно-виразних уявлень і почуттів, вкладене автором у своє творіння.

Особливо важливо враховувати це положення у навчанні співаків-початківців, які нерідко нехтують словом, виділяючи на перший план «чистий» вокал і приділяють формуванню орфоепічних навичок і вокальній дикції недостатньо уваги. Прикладом такого ставлення є обмеження виконання вокальних вправ і вокалізів лише голосними звуками, що приводить до негативних наслідків, які проявляються у тому, що приголосні «заважають» виконавцю. В результаті виникає досить типовий недолік у фонаційній техніці співака, а саме – невміння досягати фонаційно якісного звучання у виконанні мелодії у високій теситурі із збереженням «округлого» звучання та співу у високій позиції з розбірливим звучанням голосних, які піддаються сильній редукції й приводять до фактичного спотворенню вербального тексту, його нерозбірливості, а з цим і нездатності донести сенс слів до слухача.

У той же час, як свідчать науковці та показує практика, існують реальні можливості фонетично правильно «настроїти» ротову порожнину на кожен голосну і вірно скоординувати весь вокально-фонаційний апарат, щоб досягти очікуваного якісного звучання і, в той же час відчувати естетичне і фізичне задоволення від його відтворення (В. Антонюк, А. Ковбасюк). Звідси випливає необхідність обов'язкового співвідношення виразу інтонації у співі з фонетичною чистотою мови. Пошуки правильної вокальної інтонації неможливі без віднайдення правильної інтонації мовної, без знання правил вокальної орфоєпії тієї чи іншої мови у співі.

Зазначене свідчить, що дикцією та орфоєпією не можна займатися епізодично, відривати її від інших напрямів роботи над формуванням вокальної техніки. Орфоєпічна досконалість має стати предметом постійної уваги співака, сприяти досягненню ним високої художньої якості виконання на засадах поєднання здатності до вірного звукоутворення та його впливу на чистоту інтонування, ясну музичну артикуляцію як підґрунтя досягнення оптимальної виразності словесному тексту й втілення у співі тонких емоційно-виразних нюансів.

Природним є і те, що фонетичні та орфоєпічні особливості мов різних народів, манера мовлення у певній мірі впливають на формування національного музичного мистецтва, його стилю, і особливо – у вокальних жанрах, впливаючи і на особливості національних вокальних шкіл.

Так, наявність відкритих складів і зручних для співу у високій вокальній позиції голосних пояснює милозвучність і співучість італійської та української мов, а звідси й мелодійність вокальної музики. Тим не менше, і в цих, близьких

за мовленнєвими особливостями, вокальних традиціях ставлення до словесного тексту та характер взаємозв'язку слова і музики є достатньо відмінними. Наприклад, у питаннях співочого звукоутворення італійська та українська вокальна школа дотримуються східних настанов, оскільки багато українських вокалістів оволодівали мистецтвом співу під керівництвом педагогів-італійців. Проте у вокально художній виразності вони йшли різними шляхами, ґрунтувалися на різних принципах.

Головна відмінність між цими двома школами виявлялася в їх відношенні до тексту арії, пісні, романсу. В італійській музиці протягом довгого часу (особливо – у добу *bel canto*) слово посідало другорядне значення, текст повністю підпорядковувався мелодії, головна увага надавалася оволодінню здатністю до віртуозного володіння голосом. У вокальному мистецтві найбільш цінувалося вміння орнаментувати мелодію карколомними колоратурними каденціями, пасажна техніка, рухливість голосу, тобто зовнішнім ефектам.

Класична слов'янська вокальна школа, зокрема українська, вимагала від музикантів володіння синтезом слова і співу. Самодостатня віртуозність ніколи не була характерною для вітчизняного професійного вокального виконавства, яке увібрало в себе національні традиції українського фольклору. Таке ставлення до тексту було властиве багатьом жанрам, серед яких особливе посідав жанр думи, в якому саме слово несло основне образно-емоційне навантаження.

Отже, питання удосконалення навичок вокальної орфоєпії тісно пов'язане з проблемами виразності у вокальному виконавстві і включає в себе цілу низку питань, правильне рішення яких потребує від виконавця широкого спектру знань. Заставою їх винаходу є уважне і глибоке вивчення музичної історії, культурних традицій, особливостей фонетики різних мов, відмінностей у техніці вимови східних фонем, типових способів інтонаційної виразності.

Оволодіння майстерністю вокальної орфоєпії дозволяє співаку найбільш достовірно розкрити художній образ виконання твору і донести художній замисел автора твору до слухачів, що свідчить про необхідність приділяти цьому питанню належну увагу в процесі підготовки майбутніх вокалістів.

Література

1. Антонюк, В. (2001). *Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект*. Київ, Українська ідея.
2. Асаф'єв, Б. (1965). *Речевая интонация*. Москва: Музыка.
3. Базиликот, Б. (2001). *Орфоєпія в співі*. Львів: Вид. центр ЛНУ.
4. Кінащук К.І. Проблема звукосимволізму : фонетична форма слова та його семантичний зміст. Отримано з <http://intkof.org/kinaschuk-ki-problema-zvukosimvoliymu-forma-clova-ta-yogo-semantichniy-zmist/>.

5. Ковбасюк, А. (2012). Фонетика мови та її вплив на спів. *Вісник Львів. Ун-ту Серія мист-во, 11*, 117-122.
6. Кьон Н.Г., & Лоу Яньхуа (2018). Досвід формування вокально-орфоепічної культури іноземних магістрантів у процесі підготовки до фахової діяльності. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання. Сумський державний педагогічний ун-т імені А. С. Макаренка, 2*, 141–149.
7. Турянський, П. (2012). Слово – основа виразності у вокальному виконавстві. *Молодь і ринок, 1(84)*, 103-105.

ЗМІСТ

Oleksandra VASYLIEVA <i>THE TECHNICAL SKILL OF A DANCER IS THE HIGHEST FORM OF HIS PERFORMANCE POTENTIAL</i>	3
Арсенія ТЕРЗІ, Наталія БІЛОВА <i>ТАНЦЮВАЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ</i>	8
Deng BAOYI <i>FORMATION OF SELF-ORGANIZATION SKILLS OF FUTURE SPECIALISTS IN THE FIELD OF MUSICAL ARTm</i>	10
Алісія АЛЕРДИНЕЦЬ <i>ІНДИВІДУАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ СПІВАКА ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ІНТЕРПРЕТАЦІЮ ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ</i>	13
Deng WANYI <i>FEATURES OF THE ARTISTIC PERCEPTION OF PIANO WORKS IN ART SCHOOL STUDENTS</i>	15
Alina KHODOT <i>EXPERIENCE OF MUSICAL PERFORMING ACTIVITIES OF FUTURE TEACHERS OF MUSICAL ART - VOCALISTS</i>	18
Вей ЦЯНЬ <i>МЕХАНІЗМИ ВНУТРІШНЬОАНСАМБЛЕВОЇ МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ</i>	21
Юлія ВОЛКОВА <i>ЗАСОБИ ГАРМОНІЗАЦІЇ ФІЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ</i>	24
Ден СІЮЄ <i>ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО-СУБ'ЄКТНОЇ ПОЗИЦІЇ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА</i>	26
Ді ТАНЬЧАО, Сніжана КЛЮЄВА <i>ФОРМУВАННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ В ПРОЦЕСІ ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ</i>	27
Лі ХУНЯНЬ <i>АКТУАЛЬНІСТЬ ЗАСТОСУВАННЯ ДИСТАНЦІЙНИХ ФОРМ НАВЧАННЯ В СУЧАСНІЙ СИСТЕМІ ОСВІТИ</i>	29

Лінь ЦЗЯЦЗЮНЬ

ЕСТЕТИЧНА КУЛЬТУРА МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО
МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ..... 30

Liu MING

FEATURES OF MUSICAL AND INTONATION SPEECH..... 32

Лоу ЯНЬМЕЙ

КРИТЕРІЇ ТА РІВНІ ОЦІНКИ СФОРМОВАНOSTI МУЗИЧНОГО
ІНТЕЛЕКТУ У МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА..... 34

Лян ЮАНЬ, Алла ГРІНЧЕНКО

РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКО-СЛУХОВОЇ УВАГИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ
В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО 36

Ма ШИ

ПРИНЦИП МОДЕЛЮВАННЯ У МЕТОДИЦІ ФОРМУВАННЯ
СИСТЕМНОГО УЯВЛЕННЯ ПРО НАЦІОНАЛЬНУ МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ
В МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА..... 38

Фан ФЕЙ

ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПЕДАГОГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ ФОРМУВАННЯ ЕТНО-
СТИЛЬОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА 40

Лі ЮЙЦИ

ДЕЯКІ МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-СТИЛЬОВИХ
УЯВЛЕНЬ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ..... 44

Альона ПІНТІ

АКТИВІЗАЦІЯ УВАГИ ПІДЛІТКІВ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ
РОБОТИ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА..... 47

Ольга СЛУЦЬКА

ЗМІСТ І КОМПОНЕНТНА СТРУКТУРА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО
МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА 53

Ван ЦЗІНЮАНЬ

РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ УЯВИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА 55

Маргарита МОЛОКОЄДОВА

ФОРМУВАННЯ ІМПРОВІЗАЦІЙНИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО..... 60

Ню ЮЙДАНЬ

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ОРГАНІЗАЦІЙНИХ УМІНЬ
МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ 64

Маргарита ЧУЙКО	
ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЗАСОБАМИ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ.....	68
Сунь КЕАО	
阐明“音乐艺术领域未来专家的艺术”概念的本质.....	73
Сюй МІНЬЇ	
МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНИХ УМІНЬ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ.....	74
Сюй СІНЧЖОУ	
ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИБОРУ	76
Хуан ЯТУН, Світлана ІРИГІНА	
СКЛАДОВІ ГОТОВНОСТІ ДО ХУДОЖНЬО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ.....	80
Наталія ГЕТМАНЕЦЬ	
СВІТОГЛЯДНІ КООРДИНАТИ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ	82
Сун ІЦЗИН	
АКМЕОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ЯК МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДґРУНТЯ ФОРМУВАННЯ ОСНОВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ЗРІЛОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА	85
Huang DANNI	
CONTENT OF CHOIR MASTER ACTIVITIES IN ART SCHOOLS OF UKRAINE.....	88
Zeng YUE	
DEVELOPMENT OF JAZZ IMPROVISATION SKILLS IN FUTURE PIANO TEACHERS.....	90
Zheng LANYUE	
ANALYSIS OF ART EDUCATION IN EUROPEAN COUNTRIES.....	93
Ірина ШИМАН	
ІННОВАЦІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ СУЧАСНОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У РОЗРІЗІ ЙОГО ГОТОВНОСТІ ДО ІННОВАЦІЙНОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	96

Хан ХУЙЮНЬ

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СМАКУ МАЙБУТНЬОГО УЧИТЕЛЯ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ
ІНТЕГРАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ..... 98

Wu YUYUE

DEVELOPMENT OF ARTISTIC AND ASSOCIATIVE THINKING OF
FUTURE PIANO TEACHERS..... 101

Zhu XUANCHI, Olena NOVSKA

THE PHENOMENON OF COMMUNICATION IN THE ENSEMBLE
PERFORMANCES OF MUSICAL WORKS 104

Ольга ВОРОНОВСЬКА

ДИВЕРСИФІКАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ У КОНТЕКСТІ ПОШУКУ
ЕФЕКТИВНИХ ШЛЯХІВ ІНТЕГРАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТА
ОСВІТНЬОГО ПОЛЯ..... 107

Sofia BEGENA

CHOREOGRAPHIC ACTIVITY AS A UNIVERSAL MEANS OF FORMATION
AND DEVELOPMENT OF CREATIVE PERSONALITY..... 108

Ma ЦЗЄ

ТЕМБРОДИНАМІЧНИЙ СЛУХ ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ ЗАСОБІВ
МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ..... 111

Карина ЧЕПЛІВСЬКА

ДО ПРОБЛЕМИ ТАНЦЮВАЛЬНО-ПОСТАНОВЧОЇ РОБОТИ У
ФОРМАТІ МЮЗИКЛУ 113

Наталія БАТЮК

ОСНОВНІ НАПРЯМКИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ЗАСТОСУВАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ
МЕТОДІВ РОБОТИ ЗІ ШКОЛЯРАМИ..... 116

Хе ЦЗІНІ

ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-
ПРОЄКТУВАЛЬНОГО ДОСВІДУ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА 120

Чжен ШАОВЕЙ

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ОБІЗНАНІСТЬ МАЙБУТНІХ
ФАХІВЦІВ-ВОКАЛІСТІВ ЯК ПРОБЛЕМА
МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ 122

Хе ЇН

КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ МЕТОДИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ
МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ФОРТЕПІАНО В ПРОЦЕСІ
АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ 125

Ганна РАЛО	
ВИКОНАННЯ ГАМ НА КСИЛОФОНІ ЯК ЗАСІБ ТЕХНІЧНОГО РОЗВИТКУ МУЗИКАНТА	127
Го ЯНЬЦЮНЬ	
ДІАГНОСТИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ДИДАКТИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ	130
Янь ПЕН	
ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ В НАУКОВОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ	132
Валерія ЄРЕМЕНКО	
РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ДОШКІЛЬНИКІВ: НАУКОВИЙ ДИСКУРС	136
Арутам Ернесто КАСТІЛЬЙО ЕСПІНОЗА, Інга ХМЕЛЕВСЬКА	
ТВОРЧІСТЬ У МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА ЯК АКМЕВЕРШИНА ФАХОВОГО РОЗВИТКУ	138
Үан КХАНЗНҮ	
THE PHENOMENON OF ARTISTIC POLYLOGUE IN THE PROJECTION OF EUROPEAN INTEGRATION ORIENTATION OF MUSICAL ARTS EDUCATION	144
Dzhozef Rai MENDOZA RIVAS	
PERFORMING-METHODOLOGICAL COMPETENCE OF FUTURE SPECIALISTS OF MUSICAL ARTS EDUCATION AS A FACTOR IN IMPROVING THEIR COMPETITIVENESS IN THE WORLD LABOR MARKET	147
Олександр ЛАКУСТА	
ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ КРЕАТИВНОСТІ ЯК ФАХОВО-ЗНАЧУЩОЇ ЯКОСТІ МАЙБУТНІХ МУЗИКАНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ	150
Лі ЦЗИЖУН	
СУЧАСНІ ТЕХНІКИ РОБОТИ НАД ВИКОНАВСЬКОЮ ІНТЕРПРЕТАЦІЄЮ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ...	153
Юлія ІВЛЄВА	
ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СЕМІОТИЧНОГО АНАЛІЗУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТЕКСТУ	156

Бянь НАНЬНАНЬ

*МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ АЗИМУТИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-
ВИКОНАВСЬКОЇ САМОРЕГУЛЯЦІЇ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА 159*

Лю ЧЖИГО

*ФЕНОМЕН САМОРОЗВИТКУ В НАУКОВОМУ ПРОСТОРИ У
РІЧИЦІ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОСТІ..... 160*

Сунь ЖУЙ

*ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ ПОЛІХУДОЖНЬОЇ ОБІЗНАНОСТІ
МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУУ СВІТЛІ
ТЕРМІНОЛОГІЧНИХ ПОШУКІВ..... 162*

Ганна ГРАБОВСЬКА

*ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК КОМПОНЕНТ АВТЕНТИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ БАРОКОВОЇ ДОБИ 163*

Оксана ЛИПКО

*ВОКАЛЬНА ОРФОЕПІЯ ЯК КОМПОНЕНТ
ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
МАЙБУТНІХ СОЛІСТІВ..... 167*